Eugene Thacker es un filósofo norteamericano que imparte clases en la neoyorquina The New School. Su trabajo está asociado al nihilismo, pesimismo y realismo especulativo. Su obra más relevante son los tres tomos que integran el ciclo *El horror en la filosofía*, editados en este mismo sello editorial.

Dirección Editorial:
Fernando Manjarrés

materiaoscuraeditorial.com

TENTÁCULOS MÁS LARGOS QUE LA NOCHE

[El horror de la filosofía vol. 3]

- Eugene Thacker -

Editado por Fernando Manjarrés

MATERIA~OSCURA
EDITORIAL

TENTÁCULOS MÁS LARGOS QUE LA NOCHE
Eugene Thacker
Traducción: Francisco Jota-Pérez

Materia Oscura editorial
http://materiaoscuraeditorial.com

Fernando Manjarrés
La tía Eva Ediciones

Traductor: Francisco Jota-Pérez
Corrección y maquetación: La tía Eva Ediciones
(Materia Oscura Editorial)
Imprime: Byprint

Primera edición: noviembre de 2019
ISBN: 978-84-949805-2-7
Depósito Legal: DL SG 319-2019

ÍNDICE

1. Tentáculos más largos que la noche

El vasto y enfurecido cosmos (Poe, Lovecraft). En 1843, Poe publica el relato *El gato negro*, que arranca con el siguiente párrafo:

> *"No espero ni pido que nadie crea el extravagante, pero sencillo relato que me dispongo a escribir. Loco estaría, de veras, si lo esperase, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Sin embargo, no estoy loco, y, ciertamente, no sueño. Pero mañana moriré, y hoy quiero aliviar mi alma. Mi propósito inmediato es presentar al mundo, clara, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos. Las consecuencias de estos episodios me han aterrorizado, me han torturado, me han destruido. Sin embargo, no trataré de interpretarlos. Para mí, han significado poco, salvo el horror; a muchos les parecerán más barrocos que terribles. En el futuro, tal vez aparezca alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes, una inteligencia más tranquila, más lógica y mucho menos excitante que la mía, capaz de ver en las circunstancias, que detallo con temor, solo una sucesión ordinaria de causas y efectos muy naturales"*[1].

Un inicio como quizá ningún otro en la historia de la literatura de terror. Poe nos prepara para que esperemos algo increíble, pero sin proporcionar ninguna pista concreta de en qué va a consistir. Independientemente de lo que venga a continuación, como lectores, ya se nos ha acondicionado para la experimentación de algo indefinido, que el narrador no va a —ni puede— definir de forma concreta. Todo lo que obtenemos de ese arranque es que aquello de lo que el narrador ha sido testigo parece desafiar cualquier explicación racional. El narrador incluso se pregunta a sí mismo si aquello no fue un sueño, una alucinación inducida por la bebida o síntoma de locura. Ese autocuestionamiento (anterior incluso al inicio de la narración) hace subir las apuestas del relato.

Cualquiera que sea el horror abstracto que ha acontecido resulta para él inexplicable. Y, aun así, debe ser explicado, *debe existir alguna explicación racional para ello*. El narrador confía en esa noción hasta el punto de estar dispuesto a cuestionarse su propia cordura a fin de que el "Horror" pueda ser descifrado. Y, si él mismo no puede dar una explicación, debe haber alguien que sí pueda hacerlo. Por tanto, solo puede esperar que algún otro (presumiblemente nosotros, los "estimados lectores") dé con una explicación, cualquier explicación.

Resulta inaceptable que algo haya sucedido sin motivo alguno. Sin embargo, el suceso no es algo propio del día a día. Es algo fuera de lugar, que no encaja en nuestra experiencia cotidiana o siquiera en los modos científicos que explican el mundo. Amenaza el orden de aquello producido por el ser humano, de la vida humana en un mundo humano hecho (supuestamente) por nosotros mismos. Ese algo, ese suceso, podría amenazar el orden de las cosas y hacerlo sin motivo alguno; en esto consiste, para el narrador de *El gato negro*, el verdadero horror. Es un pensamiento que no puede ser aceptado sin antes dejar a un lado la razón y descender al abismo de la locura o realizar un salto de fe hacia la religión y el misticismo. Es como si, antes incluso de que el relato de Poe dé comienzo, la narración de ese horror ya se hallase en estado de crisis, como si el narrador estuviese a punto de sufrir una crisis nerviosa ante nosotros, únicamente capaz de comunicarse mediante términos difusos y enunciados precarios.

El relato prosigue, sin embargo. Y a través del narrador asistimos a una serie de acontecimientos que entrañan depresión, alcoholismo, un fuego, una taberna, un nudo corredizo, extraños portentos, el sótano de una casa, asesinato, lamentos inhumanos y dos gatos negros que podrían o no ser el mismo animal reencarnado. El gato negro es el clásico ejemplo de narrador no fiable que sugiere que ciertos hechos extraños podrían ser fruto de lo sobrenatural, pero, al mismo tiempo, estar condicionados por la inestabilidad mental del que los relata. ¿Esa sombría marca de quemadura en la pared es realmente una representación del gato muerto o simplemente se trata de una alucinación del narrador? ¿La mancha

blanca en el pecho del gato está cambiando y formando la imagen de una horca o es que el narrador ha bebido demasiado? Estos y otros interrogantes provocan el tipo de *frisson* intrigante característico de Poe. Las vacilaciones del relato entre el "todo es producto de su imaginación" y el "está sucediendo realmente" no solo son el sello distintivo del autor, sino de la tradición del horror sobrenatural al completo.

Tanto es así que casi un siglo después, H.P. Lovecraft da comienzo a su relato *En la noche de los tiempos* de la siguiente manera:

> *"Después de veintidós años de pesadillas y terrores, de aferrarme desesperadamente a la convicción de que todo ha sido un engaño de mi cerebro enfebrecido, no me siento con ánimos de asegurar que sea cierto lo que descubrí la noche del 17 al 18 de julio de 1935, en Australia Occidental. Hay motivos para abrigar la esperanza de que mi experiencia haya sido, al menos en parte, una alucinación, desde luego justificada por las circunstancias. No obstante, la impresión de realidad fue tan terrible, que a veces pienso que es vana esa esperanza. Si no he sido víctima de una alucinación, la humanidad deberá estar dispuesta a aceptar un nuevo enfoque científico sobre la realidad del cosmos, y sobre el lugar que corresponde al hombre en el loco torbellino del tiempo. Deberá también ponerse en guardia contra un peligro que la amenaza. Aunque este peligro no aniquilará la raza entera, acaso origine monstruosos e insospechados horrores en sus espíritus más intrépidos. Por esta última razón, exijo vivamente que se abandone todo proyecto de desenterrar las ruinas misteriosas y primitivas que se proponía investigar mi expedición".*[2]

El narrador de Lovecraft expresa prácticamente la misma incredulidad y confianza en una explicación que el de Poe, pero aquí el autor proporciona más detalles. Quien se dirige a nosotros En *la noche de los tiempos* es un tal Nathaniel Wingate Peaslee, profesor de economía política de la Universidad de Miskatonic, Massachusetts. Asimismo, se nos proporcionan referencias concretas respecto a la fecha del acontecimiento ("17 y 18 de julio de 1935"), el lugar ("Australia Occidental") y el que es, al parecer, el objeto del horror ("las ruinas misteriosas y primitivas"). Y aun así no sabemos más de lo que sabíamos en el caso de *El gato negro*. La narración de Peaslee

resulta tan confusa, dudosa y vacilante como la del narrador del relato de Poe y, como aquel, este también duda de sí mismo y está más que dispuesto a atribuir aquello de lo que ha sido testigo a una alucinación o incluso a la locura.

Aunque más terrorífica que la locura es la posibilidad de que "aquello" hubiese sucedido realmente. Esto es un giro crucial en ambos relatos, el hecho de que lo horrendo no sea la locura, sino el que uno *no esté* loco, ya que, de estarlo, al menos el aterrador "aquello" podría achacarse a la demencia, al delirio, a la melancolía o explicarse en términos de psicopatología clínica. Cualquier otra opción, para Peaslee, resulta inaceptable: "*Si no he sido víctima de una alucinación, la humanidad deberá estar dispuesta a aceptar un nuevo enfoque científico sobre la realidad del cosmos, y sobre el lugar que corresponde al hombre en el loco torbellino del tiempo*". El riesgo es aún más elevado que en el caso de *El gato negro*, ya que Lovecraft sitúa a los seres humanos y su conocimiento ante un vasto y "*loco torbellino del tiempo*" y un "*peligro*" que presagia "*monstruosos e insospechados horrores*".

El dilema al que se enfrenta Peaslee (de nuevo, antes siquiera de que la historia dé comienzo) es el siguiente: o bien me aferro a lo que sé y reduzco todo de forma contundente a una ilusión (causada por la demencia, las drogas, la locura transitoria o cualquier otra cosa), o bien acepto que lo sucedido es real, pero ya que esto es tan ajeno a lo que sé, realmente no sé nada en absoluto. Esa noción —la de no poder aceptar qué es real— constituye el núcleo de esa clase de relatos a la que el mismo Lovecraft denominó "horror sobrenatural"[3].

Como en el caso de *El gato negro*, el resultado es una amenaza que promete desestabilizar nuestros presupuestos más básicos en relación con el mundo (especialmente en relación con el mundo para nosotros como seres humanos) y, al tiempo, es inespecífica (aunque "cósmica"). El horror de *En la noche de los tiempos* no es el inherente al miedo o a la amenaza física, es el que resulta indefinido. El lenguaje flaquea ante él, como también lo hace el pensamiento.

Todo se encuentra ya en el primer párrafo, pero *En la noche de los tiempos*, prosigue. Durante el relato somos testigos de otras dimensiones amenazadoras, descubrimientos arqueológicos ancestrales, posesiones telepáticas y geometrías cárnicas tan antiguas que nos parecen extraterrestres, todo ello minado por la incredulidad del propio Peaslee hacia una realidad que no puede aceptar. De nuevo nos encontramos con el horror de la filosofía. En este sentido, historias como las dos que nos atañen se sitúan a media distancia entre aquellas que sí proporcionan una explicación racional (por ejemplo, el mesmerismo en *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* o la cuarta dimensión en *Los sueños de la casa de la bruja*) y las que parecen verificar la existencia de lo sobrenatural (por ejemplo, la resurrección en *Morella* o en *El intruso*). A pesar de lo distintos que son entre sí, los relatos de Poe y Lovecraft tratan en cierto sentido de lo que esencialmente es un problema filosófico de sobra conocido por los estudiantes de la lógica aristotélica: todo lo que sucede sucede por una razón y, por tanto, puede ser explicado. Ese "principio de razón suficiente" no solo es fundamental para la investigación filosófica, sino también para algunos de los principios básicos de la narrativa, especialmente en aquellos géneros —como el horror— donde la cuestión en juego es la verificación de que algo extraño existe realmente.

El horror de la filosofía. Son todo imaginaciones tuyas. Sucedió en realidad. Estas dos afirmaciones, mutuamente excluyentes, acotan el ámbito del género del horror. Pese e ello, todo lo interesante sucede justo en el centro, en la ondulación entre ambos polos, entre una realidad familiar que es insostenible y una realidad confirmada que resulta imposible. El crítico literario Tzvetan Todorov se refiere a esa zona ambigua, en el libro titulado del mismo modo, "lo fantástico", cuya definición nos proporciona al analizar el cuento ocultista del siglo XVIII, *EL diablo enamorado*, de Jacques Cazotte:

> "*En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una*

> *ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos"*[4].

Si el interés principal de Todorov es el análisis de lo fantástico como género literario, creemos relevante destacar también las cuestiones filosóficas que suscita este: la presunción de una realidad consensuada en la que un conjunto de leyes naturales rigen el funcionamiento del mundo, la fiabilidad de los sentidos, la inestable relación entre las facultades de la imaginación y las de la razón, y la discrepancia entre nuestro entendimiento cotidiano del mundo y las frecuentemente contraintuitivas descripciones proporcionadas por la filosofía y las ciencias. La encrucijada no se da simplemente entre algo que no existe y algo que sí, es una oscilación entre dos tipos de incertidumbre radical: o bien los demonios no existen, pero entonces no puedo confiar en mis propios sentidos, o bien los demonios existen, pero entonces el mundo no es lo que creía que era. Con lo fantástico —como sucede con el mismo género del horror— quedamos atrapados entre dos abismos, ninguno reconfortante o particularmente esperanzador: o no conocemos el mundo o no nos conocemos a nosotros mismos.

Dado el grado de autorreflexión del horror contemporáneo, somos quizá conscientes de las varias artimañas a través de las cuales se presenta lo fantástico. Películas actuales como *Cabin in the Woods* (2012) juegan de forma autoconsciente con las convenciones del género, así como con nuestras expectativas. Si un personaje ve algo sobrenatural, nos preguntamos de inmediato si lo está soñando, si está drogado, si está loco o si se trata simplemente de un truco visual. También somos conscientes de lo rápido que un suceso aparentemente sobrenatural que tiene lugar en una historia de terror —como la existencia real de vampiros o zombis— es recuperado en forma de símil del funcionamiento del mundo, convirtiéndose en algo nada excepcional, normal e incluso banal. Para la explicación de la sed de sangre vampírica o la resurrección de la carne zombi se usan la biología, la genética, la epidemiología y una multitud de modelos más, resolviendo así las dudas ante la

encrucijada. Solo en el breve momento de incertidumbre absoluta —cuando ambas opciones parecen igualmente plausibles e inverosímiles, cuando ninguno de los dos pensamientos puede ser aceptado o rechazado por completo, cuando todo puede tener una explicación y nada puede tenerla— es cuando se presenta ese horror de la filosofía, ese cuestionamiento del principio de razón suficiente. Es por ello que Todorov matiza su definición declarando que: *"Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre"*[5].

La incertidumbre dura solo un momento; nos presenta una disyuntiva entre dos opciones mutuamente excluyentes y, aun así, igualmente plausibles. Son raras las obras de terror capaces de prolongar lo fantástico desde su principio hasta el final. Una excepción muy conocida es el capítulo de *La dimensión desconocida* titulado "Pesadilla a 20 000 pies", emitido en 1963. Basado en el homónimo relato de Richard Matheson, consiste en un estudio de lo fantástico y logra sostener la incertidumbre hasta su conclusión. El episodio sigue al personaje de Robert Wilson (interpretado por el inimitable William Shatner), un marido y hombre de negocios normal, de mediana edad, que regresa a casa desde el hospital tras haber padecido una crisis nerviosa. "Bob" (como se le llama en el episodio) y su esposa, Julia, están embarcando en un avión. Fiel a la característica austeridad de *La dimensión desconocida* original, el capítulo entero tiene lugar en el interior del aparato. Meditabundo y nervioso, Bob se asegura a sí mismo constantemente que ya está curado, que todo va a salir bien. Así, antes de la irrupción de lo extraño, ya se nos ha condicionado a "explicar" cualquier hecho inusual a través de la enfermedad mental del protagonista. Durante el viaje, el avión entra en una tormenta. Incapaz de dormir, Bob mira por la ventanilla. Sin estar seguro de lo que ha atisbado a través de ella, observa con más atención y podemos ver lo que él ve: fuera hay una criatura extraña y grotesca, encorvada sobre el ala. El director del episodio, Richard Donner, usa la yuxtaposición de plano y contraplano para hacer que "veamos" a través de los ojos de Bob, al tiempo que lo juzgamos con suspicacia, sabiendo lo que sabemos sobre su salud mental. A través de una serie de sucesos colmados de tensión, Bob se convence (como quizá nos

convencemos también los espectadores) de que una extraña criatura se ha posado en el ala del avión. Sin embargo y para nuestra frustración, es incapaz de persuadir de ello a su mujer o al ingeniero de vuelo, puesto que cada vez que trata de llamar su atención sobre el monstruo, este desaparece. Tanto a Bob como a nosotros se nos priva de verificación de la existencia de la criatura, de la confirmación de que otros pueden verla también y que esta no es producto de una imaginación hiperactiva.

Mientras que podemos atribuir la existencia del monstruo a la enfermedad mental del personaje (como hacen Julia y el ingeniero de vuelo), nosotros también lo estamos viendo. Somos los "otros" que atestiguan el suceso fantástico, aunque no nos encontremos en el mundo en el que transcurre la historia. Ese juego entre o "increíble" (Bob está alucinando) y lo "maravilloso" (la existencia verdadera de la criatura) continúa hasta el final del capítulo. La situación se vuelve aún más tensa cuando Bob comprueba que la criatura está destrozando el ala del avión. En una escena de tensión, Bob toma la iniciativa y trata de matar a la criatura abriendo la compuerta de emergencia y obligando al aterrizaje. El protagonista es sacado del avión exhausto, delirando, atado a una camilla y metido en una ambulancia (es interesante el uso por parte del director de un plano de punto de vista en primera persona para esta escena en la que un policía nos observa desde arriba). Conforme la cámara se aleja del avión en su última toma, se nos muestra algo extraño que nos obliga a aceptar la versión de Bob. Esa aparente muestra de que ha pasado "algo" nos devuelve a lo fantástico, nos deja de nuevo atrapados entre lo increíble y lo maravilloso.

Algunas obras de terror contemporáneo se han apropiado de las técnicas de sostenimiento de lo fantástico de autores como Matheson. Un ejemplo es la película *Dos hermanas* (2003), del director surcoreano Ji-woon Kim, inspirada en el cuento popular coreano "Janghwa, Hongryeon", que cuenta la historia de las hermanas Janghwa ("Rosa") y Hongryeon ("Loto Rojo"), la muerte de su madre, el plan de la madrastra malvada, el extraño asesinato de las chicas y su regreso como fantasmas para acosar tanto a su familia como al pueblo en el que viven. La película nos presenta a

dos adolescentes —Su-Mi y Su-Yeon— de vacaciones en una casa aislada junto a un lago en compañía de su padre y su madrastra. Pronto nos son reveladas las dinámicas familiares: el padre distante y taciturno, la madrastra manipuladora, una hermana rebelde (Su-Mi) y la otra apocada (Su-Yeon). Sin embargo, como pasaba en "Pesadilla a 20 000 pies", el film arranca en un sanatorio con Su-Mi desplomada en una silla, vestida con un camisón blanco y con cabello negro suelto y larguísimo, mientras un médico la interroga. De nuevo se nos condiciona para que sospechemos que todo lo que vamos a ver es producto de una enfermedad mental. A lo largo de la película —la mayor parte de la cual tiene lugar en la casa junto al lago— asistimos al drama familiar que tiene lugar entre las hermanas y su madrastra. Su-Mi padece una serie de sueños inquietantes en los que aparece su madre biológica y desdibujan la línea entre lo onírico y lo real.

La práctica totalidad de *Dos hermanas* se desarrolla de forma realista a pesar de que la dirección, exuberante, sombría e hipnótica, dota a las escenas "realistas" de una sensación alucinógena que son interrumpidas por lo fantástico. En un momento determinado, unos amigos de la familia acuden a su casa para cenar. Cuando uno de ellos empieza a ahogarse de forma inexplicable, cae al suelo y ve algo espeluznante e imposible bajo la encimera, y justo cuando esperamos que se presente lo maravilloso y la existencia de lo sobrenatural, la película vuelve a dar un giro. El padre, recriminando a Su-Mi por su creciente rebeldía, trata de explicarle que algo en ella no está bien. Súbitamente, el punto de vista de la cámara cambia y los espectadores empezamos a sospechar que Su-Mi no ha estado enfrentándose a su madrastra, sino a ella misma representando el rol de la imagen proyectada de aquella. Regresamos a lo increíble. En la cruda y sugestiva escena final, la verdadera madrastra regresa una noche a la casa junto al lago y presencia algo inexplicable en la habitación en la que murió la madre biológica de Su-Mi. Se nos lleva de vuelta a lo fantástico y quedamos así suspendidos entre puntos de vista contradictorios y una serie de acontecimientos imposibles.

Lo fantástico, por tanto, es fundamental para el horror sobrenatural, aunque, tal y como nos recuerda Todorov, la clase de preguntas que este suscita pueden incluso socavar el género mismo. Lo fantástico puede existir solo durante un instante o distribuirse por el relato al completo. A pesar de que las dudas que plantea podrían ser resueltas, llevándonos tanto hacia lo "imposible" como hacia lo "maravilloso", esas preguntas en sí son más importantes que las respuestas, son momentos en los que cualquier cosa es posible, nada es definitivo y el suelo desaparece bajo nuestros pies. En el ámbito de las convenciones del género de horror, lo fantástico formula preguntas que, aunque disfrazadas, son esencialmente filosóficas.

Con esto en mente, estamos en posición de sugerir una aproximación distinta al género. Aunque es cierto que los productos enmarcados en el horror —debido a su historia como baja cultura— son en su mayoría considerados mero entretenimiento, y desde luego este es una parte importante del género, no hay motivo por el que no podamos, al tiempo, valorar las obras del género por la clase de —nos atrevemos a afirmar— preguntas filosóficas que plantean, así como por el modo en que estas cuestionan nuestra presunción de saber, entender o explicar nada. De ahí que el título de esta serie de libros —*El horror de la filosofía*— tenga varios significados. Cualquier lector de libros de filosofía particularmente difíciles habrá experimentado su propia forma de horror a la filosofía, potenciado a día de hoy por los intelectuales públicos, quienes a menudo se sirven de la filosofía como pantalla de humo para vender libros de autoayuda y promover el culto al gurú.

Pero el título también se refiere a una cierta forma de aproximarse al género de horror que invierte la idea de "filosofía del horror", según la cual la filosofía lo explica todo, diciéndonos que las películas de terror significan esto o aquello, revelan tal o cual ansiedad, son representativas de uno u otro momento cultural en el que estemos viviendo y etcétera. Quizá géneros como el del horror resulten interesantes no porque podamos vislumbrar ingeniosos modelos explicativos para ellos, sino porque nos hacen

cuestionarnos algunas de nuestras premisas más básicas respecto al mismo proceso de producción de conocimiento o acerca de la arrogancia de habitar el mundo antropocéntrico en el que nos hallamos.

En el segundo volumen de la serie —*Rutilante cadáver especulativo*— propuse "mal-leer" las obras filosóficas como si se tratase de obras de horror. Vimos allí cómo cada filosofía alberga un pensamiento o un conjunto de estos que no pueden ser pensados sin poner en riesgo la integridad de la empresa filosófica en sí. En el presente volumen —*Tentáculos más largos que la noche*— propondré que hagamos lo mismo ,excepto que, en este caso, "mal-leeremos" obras enmarcadas en el horror como si se tratase de obras filosóficas. ¿Y si leyésemos a Poe o Lovecraft como filósofos y no como escritores de relatos cortos? ¿Y si los leyésemos como no ficción? Esto significa que las prioridades habituales del escritor o el crítico literario —la trama, los personajes, la ambientación, el género y demás— serán aquí menos relevantes que las ideas contenidas en el relato (y el pensamiento básico que recorre gran parte del horror sobrenatural, que es el de los límites del pensamiento, el de los personajes humanos enfrentados a los límites de lo humano mismo). En resumen, trataremos el género de horror como un género centrado en las ideas más que centrado en la trama (y esto es particularmente acertado en el caso de escritores como Lovecraft y su entorno). De hecho, iremos tan lejos como para asegurar que lo que hace de este género en particular —en especial el horror sobrenatural— algo único es su indiferencia hacia los pertrechos del drama humano. Lo único que queda es el testimonio, a veces fragmentario y a veces lírico, del ser humano pugnando por afrontar su falta de "razón suficiente" en el vasto cosmos. Y ni siquiera esto es suficiente.

Sobre el horror sobrenatural (una historia personal). Voy a adoptar ese método de lectura, pero ello no garantiza que necesariamente me vaya a gustar lo que lea. Después de todo, el gusto no puede juzgarse. Asimismo, sería engañoso por mi parte decir que el interés en leer horror como si fuese filosofía proviene de un impulso puramente académico o erudito. También tengo

motivos personales para hacerlo, aunque no me consideraría el típico aficionado al horror (sea esto lo que sea). Desde luego, tengo mis preferencias. Nunca me canso de ver *Suspiria* de Argento o *Kwaidan* de Kobayashi, y no importa cuántas veces diserte sobre *Los sauces* de Algernon Blackwood que siempre quedo hipnotizado por su líricas y ligeramente mareantes descripciones del movimiento silencioso y aparentemente consciente con el que los sauces cercan de forma casi imperceptible al narrador. Esas elecciones concretas —por encima de, digamos, *True Blood* o *Saw 3D*—, ¿hacen o no de mí un aficionado al horror? ¿Y si considero que *Como en un espejo*, de Bergman, es una película de terror; si creo que *Las flores del mal*, de Baudelaire, ¿es tan importante para el género como el Frankenstein de Mary Shelley o el Drácula de Stoker?

Quizá no vale la pena responder a tales preguntas. Lo que sí puedo ofrecer es una breve anécdota. De niño no era un ávido lector, algo raro en un licenciado en Literatura Inglesa. De ello le echo la culpa a la sociedad, pues me crie en la época de la televisión por cable, los vídeos caseros y los videojuegos, en la que la lectura era una obligación escolar. Pero también crecí rodeado de libros y de música, especialmente los primeros, apilados en el despacho de mi padre. Por uno de mis cumpleaños, mis padres me regalaron una edición ilustrada de *los Cuentos* de Poe. Recuerdo leer *El pozo y el péndulo* y encontrar allí algo como no había leído nunca antes a causa, en gran medida, de que el relato prácticamente carece de trama; los lectores somos simplemente lanzados a una ambientación extraña, oscura y ultramundana en la que solo hay un personaje y una anónima cuchilla que se balancea. No sabemos quién es ese hombre, dónde está, por qué está ahí, si acaso está sucediendo algo realmente o si se trata solo de un sueño o una alucinación. No es hasta el final del cuento, en las últimas líneas, donde descubrimos que el personaje está siendo torturado por la Inquisición. Pero todo hasta ese punto está extrañamente alejado de la ficción narrativa habitual. Poe escribió un relato de horror abstracto, un estudio, un ensayo, una meditación sobre la finitud, el tiempo y la muerte.

Esta es, por supuesto, una interpretación muy general del texto, pero para mí, en aquel momento, resultó la revelación de algo

sobre el género de horror que no esperaba: este se articula tanto alrededor de las ideas como alrededor de las emociones, tan vehiculado por lo desconocido como por el miedo. Algunos años después, descubrí en una librería las ediciones de Lovecraft en la colección de "Fantasía adulta" de Ballatine. Tuve la misma revelación al leer "*El color que cayó del espacio*": los personajes se enfrentan a algo absolutamente inhumano y desconocido, algo que existe, pero en un nivel al que a nuestros sentidos les es imposible acceder; el horror es producto no de lo que se ve, precisamente de lo que no se puede ver y, más allá, lo que no se puede desentrañar, lo que no puede pensarse.

La sensación no se limitaba a la literatura. De nuevo, crecí en una época en que las películas de terror de bajo presupuesto eran algo importante por lo que, sí, vi *Halloween*, *Viernes 13*, *El regreso de los muertos vivientes* y todas las demás. Sin embargo, los domingos por la tarde uno de los canales de televisión locales programaba las películas de los estudios Hammer (muchos protagonizados por Christopher Lee y Peter Cushing), así como las adaptaciones de Roger Corman de la obra de Poe producidas por la American International Pictures (muchas protagonizadas por Vincent Price). Corman hizo en ellas con la imagen fílmica lo mismo que Poe había hecho con el lenguaje. El inquietante arranque de *El pozo y el péndulo* solo es comparable con sus pictóricas escenas finales, propias de Piranesi, en el laberinto de cuevas y túneles. Casi un tercio de *La máscara de la muerte roja* consiste en una serie de escenas sin trama que tienen lugar en habitaciones peculiares, abstractas y monocromáticas que reflejan los estados de ánimo de los personajes. Una vez más, volvemos al horror abstracto, a lo impulsado por las ideas.

No puedo creer lo que veo, no puedo ver lo que creo. Al releer algunas de esas obras a día de hoy, lo que encuentro más atractivo de ellas son sus distintos niveles. Sé que esto es un cliché, pero es lo que hace que vuelva a algunas de ellas (aunque no a otras...). Los críticos literarios suelen llamar a esto una alegoría. Cuando Dante, por ejemplo, es guiado por Virgilio a través del infierno, el purgatorio y el cielo, lo que ha emprendido es un viaje tanto real como simbólico, literal y alegórico. En *Infierno*, se espera

que los lectores creamos que Dante realmente topa con la Selva de los suicidas, los desmembrados sembradores de discordia y el pozo helado en el que encuentra a un taciturno Satán. Pero a nivel alegórico, el viaje de Dante es interior, es aquello que entendemos como el trayecto espiritual de un individuo. El mismo autor es consciente de ello. En sus escritos trata ampliamente el tema de la alegoría, apuntando tanto los diferentes tipos de esta (una técnica literaria habitual en la Edad Media) como el modo en que él mismo la usa en la *Divina comedia*. En una carta a Cangrande della Escala, un noble y mecenas de las artes, Dante explica cómo se sirve de la alegoría en su obra:

> *"Para mayor claridad de nuestras palabras, es necesario decir que el sentido de esta obra no es simple, más bien se puede decir que es 'polysemos', es decir, de muchos sentidos. El primer sentido, pues, se obtiene de la letra, el otro, en cambio, se obtiene por los significados de la letra. El primero se llama "literal", en cambio el segundo, 'alegórico', 'moral' o 'anagógico' (...) Y aunque a estos sentidos ocultos se les asignen distintos nombres, pueden todos ser llamados, en general, 'alegóricos', puesto que son diferentes del sentido literal o histórico. Pues la alegoría viene de 'alleon' en griego, cosa que en latín se dice 'otro', o 'distinto'"*[6].

En ese texto, Dante no solo distingue lo literal de lo figurativo, detalla la relación entre ambos. Aunque lo alegórico deriva de lo literal, para el autor, esto tiene una significación mucho más profunda; en última instancia, mística. Dante llega a sugerir una lectura concreta de *la Divina comedia*:

> *"Luego, el tema de toda la obra considerado de manera absoluta (incluso tomado literalmente) es el estado de las almas después de la muerte. En efecto, acerca de éste tema y alrededor de éste tema gira el avance de toda la obra. Si, en cambio, la obra se considera alegóricamente, el tema es el hombre que por sus méritos y deméritos, por su libre arbitrio, está sujeto al premio y al castigo de la justicia"*[7].

El género del horror, por tanto, no solo sigue pareciéndome interesante a nivel literal, también a nivel alegórico. Aunque, como Dante muy bien sabía, uno no puede separarse del otro; lo alegórico

depende de lo literal, tal y como lo literal puede ser encarnado o volverse más cautivador mediante lo alegórico. En otras palabras, *necesitamos* todas esas criaturas, necesitamos cada detalle truculento de sus metamorfosis, necesitamos esas descripciones torturadas del estado mental de un personaje enfrentado a algo completamente ajeno, que el nivel alegórico elimina; de hecho, las refuerza. En cierto modo, esta afirmación es contraria a gran parte de la crítica literaria, enamorada como está de los niveles más elevados de significado abstracto y simbólico, y que corre a alejarse de lo literal para ascender a las cotas más altas de lo interpretativo. Pero el horror es algo "bajo", es carne y fluidos, barro y material sin forma, la cuestión inhumana de la vida reducida a física primordial y polvo cósmico. Es la *literalidad* del horror lo que lo hace ser horror; no se trata de "y si" una entidad innombrable, tentacular y de otra dimensión se estuviese alimentando de tu alma, sino de que lo "es" realmente. Y es lo que es. Hay algo en la literalidad del horror que fuerza al lenguaje y al pensamiento a detenerse, una especie de tautología del "es lo que es" en la que, sin embargo, "eso" sigue indefinido, imposible de mencionar, una viscosa y vagamente amenazadora "cosa en el umbral".

Lo alegórico está, pues, al servicio de lo literal y no al revés. Pero, ¿qué son esos niveles alegóricos? ¿Cómo se encarna la literalidad del horror en la alegoría? Para mí, son varios de esos niveles los que operan. En primer lugar, se da un nivel literal del relato en sí, que incluye a los personajes, la ambientación, los sucesos extraños y el conflicto y sus resoluciones. En su núcleo se hallan un conjunto de sentimientos que solemos asociar al horror —el miedo, el terror, el suspense y el efecto de repugnancia—, pero los lectores o los espectadores a menudo tenemos la sensación de que el escritor o el director lo que pretende es explorar "ciertos asuntos", digamos, con relación a la mortalidad, la moralidad, la religión, la ciencia, los conflictos entre "nosotros" y "ellos" o qué significa ser humano. A ese nivel, que empieza ya a volverse alegórico, un relato de horror puede explorar asuntos plenamente humanos desde la perspectiva del monstruo, del gore y de lo sobrenatural, a través de una historia centrada en el drama humano

a pesar de que los seres en ella sean completamente no-humanos. Esta es la clase de paradojas que la alegoría hace posibles. ¿Cuántos espectadores se han identificado con el sensible monstruo interpretado por Boris Karloff al ver el *Frankenstein* de James Whales? Y lo mismo sirve para ejemplos modernos, en los que nuestras simpatías y antipatías fluctúan en distintas direcciones, a menudo inesperadas (como en el caso de la empatía que suelen despertar los zombis de las películas de George Romero).

Estos niveles no están realmente separados unos de otros. Un lector puede ser consciente de los niveles alegórico y literal al mismo tiempo; de hecho, diría que la mejor ficción de horror nos pide que así sea, lo cual nos lleva a un tercer nivel en el que el horror opera, el del género de horror en sí mismo. Algunos de los productos más interesantes tratan del género en sí, algo especialmente evidente hoy en día, conforme las películas de terror y las series de televisión dependen cada vez más del conocimiento del espectador sobre el género y sus normas a fin de jugar con ellas e incluso romperlas. Algunas películas introducen guiños dentro de ellas, otras se sirven de estructuras lúdicas o similares a un *puzzle* para crear suspense y aún otras incorporan dispositivos tecnológicos a la historia que funcionan como observación del hecho mismo de ver películas de terror.

Al revisar algunos de los clásicos de la ficción de horror, la duda que surge una y otra vez es si la totalidad del género debía supuestamente identificarse con lo sobrenatural. Conocemos de sobra la tradición gótica, así como las películas de monstruos de las décadas de 1930 y 1940, sin embargo, desde los tiempos de obras como *Psicosis* y *El fotógrafo del pánico*, el horror ha estado explorando los terrores psicológicos, los miedos de nuestros mundos internos. Pese a ello, si todo puede ser explicado por la ciencia y la psicología, ¿no nos encontramos más bien en los terrenos adyacentes de los géneros de la ciencia ficción y el *thriller*? ¿Qué hace, pues, que una obra pertenezca al horror? Esta clase de preguntas aún divide a los aficionados, y nunca tendrán respuesta. Si creciste viendo películas de terror en la década de 1980, eras del todo consciente de ese conflicto, aunque solo fuese de forma inconsciente. Algunos de esos

filmes estaban empapados de lo sobrenatural, en ellos el horror dependía de lo que no podíamos ver (como en el caso de *El resplandor*, *Horror en Amytiville* o *Poltergeist*). Por otro lado, estaban aquellas películas que prescindían completamente de lo sobrenatural, las de acosos y asesinatos herederas del *giallo* italiano y que dejaron clásicos como *Halloween* o *Viernes 13*. En ellas lo podíamos ver todo, incluso lo que no queríamos ver. El horror era tanto aquello que no podías ver como aquello que sí, teníamos tanto horror sobrenatural como horror extremo (dicotomía que también era evidente en la literatura de horror: de un lado estaban Ramsey Campbell o Thomas Ligotti, y de otro a los autores enmarcados en el "splatterpunk"; aún hoy sigue siendo así, por ejemplo, en la convivencia del "torture-porn" con las películas de terror japonesas). Incluso algún film manifiesta ese conflicto en él mismo: si bien *El resplandor* de Kubrick es básicamente una historia de casas encantadas, es justo esto lo que hace que el protagonista se convierta en un maníaco homicida (lo sobrenatural se vuelve natural); y a menudo olvidamos que al asesino enmascarado en la *Halloween* de Carpenter se le llama "La forma", adquiriendo así cualidades casi sobrehumanas (lo natural se vuelve sobrenatural).

Quizá estos sean los dos polos del género, el horror extremo y el horror sobrenatural, gente haciendo cosas a gente y no-gente haciendo cosas a gente, "no puedo creer lo que estoy viendo" y "no puedo ver lo que creo". Quizá el horror se defina en realidad por el espacio entre esos polos, en el pasaje intermedio. El carácter deslizante del género se ha convertido en su seña de identidad; escritores como Brian Lumley, Clive Barker y China Miéville nos llevan de un polo a otro mientras nos dejan mundos ficcionales ricos y complejos que, asimismo, aúnan elementos de otros géneros como la fantasía, la ciencia ficción, el relato de detectives, la ficción histórica y etcétera.

¿Existe un cuarto nivel alegórico más allá de esos tres, que nos lleve al mundo de la narración en sí? De ser así, quizá nos conduciría más allá del género, hacia una reflexión mucho más general respecto a la religión o a la experiencia religiosa. Y por "religión" no me refiero únicamente a la organización institucionalizada con la que

asociamos habitualmente a las tradiciones monoteístas del judaísmo, el cristianismo y el islam, algo que deja un gran espacio abierto. La filosofía de la religión contemporánea ha dicho mucho sobre la frontera que divide la religión de la no-religión. Algunos abogan por el valor de las tradiciones alternativas, sea el paganismo o lo "oriental", mientras otros optan por un entendimiento más complejo e internamente rico de monoteísmos como el cristianismo, y otros se centran en el sentido de una conciencia espiritual cotidiana y políglota más allá de cualquier institución religiosa en particular. Pero lo que todos estos posicionamientos tienen en común es la articulación de una relación básica entre el ser humano y el límite de su capacidad para comprender adecuadamente el mundo en el que se encuentra. La experiencia de esos límites puede denominarse "religiosa" (William James opta por la fórmula "experiencia religiosa") o, de forma más amplia, "mística" (del griego *mustikos*, "secreto") y denota un encuentro con algo esencialmente desconocido, a lo que el teólogo Rudolf Otto llamó "lo numinoso", un encuentro con el "otro absoluto", donde el horizonte de nuestro entendimiento como seres humanos se encuentra con el límite de pensamiento que este entraña, que podría iniciarse al entrar en contacto con otra persona o personas, con cierto lugar o con un libro, una película o una obra musical, o simplemente a partir de una observación aparentemente banal.

Sea como sea, ese encuentro con lo desconocido no resulta en la clase de visiones espectaculares, beatíficas y luminosas que suele evocar la palabra "misticismo". De hecho, si atendemos, por ejemplo, a la tradición mística cristiana de la Edad Media, encontraremos textos repletos de ambigüedad y ambivalencia, alusiones a la "oscuridad divina", a las "nubes del desconocimiento" o a la "noche oscura del alma". Contienen testimonios de intenso sufrimiento físico y espiritual, de batallas en el desierto contra legiones de demonios, de éxtasis y mortificaciones de la carne, de pasiones tan inhumanas que solo pueden expresarse mediante el llanto y el lamento, de cadáveres felizmente enterrados en un amoroso abrazo. En el mejor de los casos, se nos presentan preguntas sin respuesta y problemas sin solución. ¿Diríamos, por

tanto, que la experiencia religiosa suele ir en contra de la religión? En ese caso, ¿qué entendemos por "experiencia" si nos hallamos en el límite de los sentidos y el pensamiento? Esa es la alegoría "religiosa" que me parece tan fascinante al encontrarla en el género de horror. Sin embargo, el contexto de, digamos, el *Infierno* de Dante, en el siglo XIII, es marcadamente distinto del de finales del siglo XX que enmarca, por ejemplo, el *Estación Calle Perdido* de China Miéville. Los relatos de horror de nuestro contemporáneo han sido escritos en un mundo en el que el fanatismo religioso suprime de forma rutinaria la experiencia religiosa, un mundo en el que el fanatismo científico lo explica y controla todo, un mundo climatológico en el que, tras "la muerte de Dios" nietzscheana, parece haber poca fe, se ha perdido la esperanza y no hay salvación. Y quizá ahí podamos dar con otro nivel en el que el horror opera, aunque sea solo de forma oblicua, y que puede percibirse en aquellas obras que se atreven a adentrarse en los niveles más profundos, especialmente el del *horror religioso*, yendo más allá del pedante mundo de humanos dañando a otros humanos para descubrir súbitamente que no solo le somos indiferentes al mundo, sino que este es y ha sido siempre esencialmente inhumano. No es una idea reconfortante, pero ni la filosofía, ni la religión, ni el horror pretenden reconfortar.

2. Reflexiones sobre lo demoníaco

Sobre el averno (el *Infierno* de Dante). Lo que el lector moderno del *Infierno* de Dante descubre en la obra no es solo el viaje épico a través de las varias regiones del averno, descubre todo un bestiario compuesto de paisajes extraños y criaturas fantásticas que parecen un prototipo para el género de horror. De hecho —para bien o para mal— es difícil no leerla como si de horror se tratase: el torrencial e infestado círculo de los lujuriosos, los cuerpos de los herejes saliendo en llamas desde sus tumbas, los híbridos de árbol y cadáver que pueblan la selva de los suicidas, la fosa de los ladrones y las serpientes enredadas en los brazos y piernas de estos, y los

desmembrados sembradores de discordia, además de los desiertos ardientes sobre los que llueve fuego, las grotescas ciénagas de la apatía, los lagos de hielo llenos de cadáveres, la ciudad de los muertos, los ríos de sangre hirviendo, los tormentosos barrancos y las cuevas sombrías, y un completo bestiario que incluye a criaturas mitológicas como Cerbero, las Furias, las Arpías, los Centauros, la Gorgona, gigantes, hordas de demonios y, por supuesto, en el círculo más bajo, a un Satán bestial, con tres rostros y medio sumergido en hielo, que derrama lágrimas desde sus seis ojos y sacude sus seis alas por toda la eternidad. Si alguna vez hubo un libro de referencia para el horror, es este.

Pero esa es justo la razón por la que puede resultar difícil tomarse en serio al *Infierno*. Cuando Dante escribió la *Divina Comedia* a principios del siglo XIV, reunió una amplia variedad de influencias que iban desde la mitología griega a la filosofía árabe, pasando por la teología cristiana y las referencias literarias, históricas, filosóficas y políticas. Estamos tan acostumbrados a las películas y las series de televisión sobre muertos vivientes que cuesta apreciar el modo en que Dante describe la ciudad de Dite, en la que una multitud de cadáveres —los herejes— emergen de tumbas abiertas y en llamas. La imagen es al mismo tiempo mitológica al evocar el viaje al inframundo, y política al evocar al mismo tiempo la imagen de una ciudad, un cementerio y un lugar de castigo ejemplar. Quizá tenemos ya demasiado bagaje cultural para valorar el *Infierno* en su contexto histórico, político y cultural.

Al mismo tiempo, leerlo de forma retroactiva como parte del género de horror nos permite distanciarnos de las complejidades y las referencias históricas que pueblan la alegoría de Dante. Cuando "abrimos el plano" del *Infierno*, podemos ver claramente su estructura temática y espacial. Todo en esta versión del averno está estructurado y, al mismo tiempo, fluye. Elementos contrarios como el fuego y el agua se mezclan de forma tan natural como lo hacen los cuerpos de criaturas distintas. El paisaje y el clima del averno son caóticos y, a la vez, ordenados, tal y como están las criaturas en cada círculo, a la vez, rigurosamente estratificadas en círculos y capas.

Esa estructura es bien conocida para cualquier lector de la obra. Dante —que es tanto el autor como el protagonista— está perdido en un bosque oscuro, "a mitad del camino de la vida". Allí se encuentra con Virgilio, el poeta épico, que le hará de guía por un recorrido a través del infierno, el purgatorio y el paraíso. Al traspasar Dante (el personaje) y Virgilio las puertas del averno, contemplan una inscripción en ellas, que finaliza con la célebre frase *Lasciate ogne speranza, voi ch'in-trate* ("*Dejad, los que aquí entráis, toda esperanza*")[8]. Una vez dentro, el protagonista, guiado por Virgilio, recorre los distintos "círculos" del averno, cada uno de los cuales contiene un grupo específico de "sombras" de las almas de gente que ha cometido algún mal, en concreto, por el que están siendo castigados. Cada círculo corresponde a uno de esos pecados, por lo que la totalidad del averno es una especie de sistema de clasificación de estos, y en ellos, las sombras son castigadas según la lógica del *contrapasso*, por la cual el castigo se ajusta al crimen (por ejemplo, en el segundo círculo, el de los lujuriosos, los grupos de pecadores son arrastrados de un lado a otro por un viento torrencial, los "vientos del deseo"). Asimismo, cada círculo posee un terreno y clima concretos, y alberga una variedad de criaturas tomadas prestadas de los mitos clásicos. El *Infierno* contiene los nueve círculos del averno, que están divididos en los treinta y tres cantos del texto, junto con un canto a modo de prefacio. Los nueve círculos se agrupan en tres bloques según la desviación con respecto a las que se consideran las normas de la conducta humana:

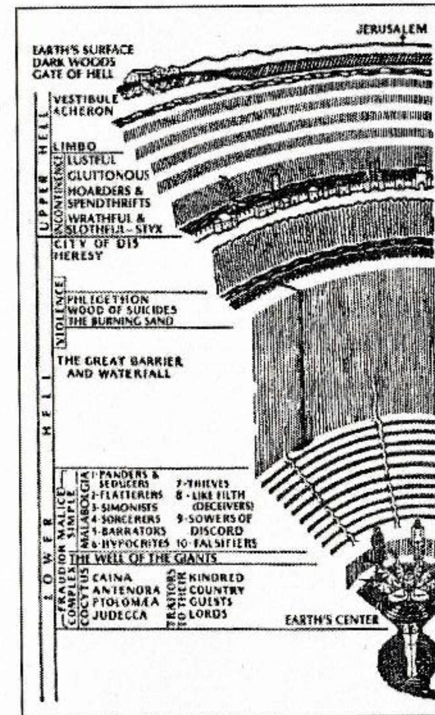
Alto infierno (círculos I a V), regido por un exceso de pasión. **Infierno medio** (círculos VI y VII), regido por las perversiones de la pasión o la razón. **Bajo infierno** (círculos VIII y IX), regido por un exceso de razón.

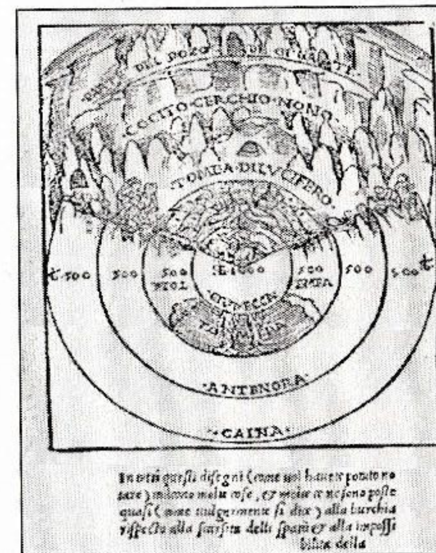
Los estudiosos de Dante suelen referirse al Alto infierno en términos de "incontinencia" o los excesos de la emoción humana, al Infierno medio en términos de violencia o perversión de la naturaleza y al Bajo infierno en términos de engaño, fraude o exceso de intelecto humano. Ese desglose es considerado, por lo general, producto de la apropiación por parte de Dante de las categorías de las facultades humanas aristotélicas.

Por tanto, el averno del *Infierno* es ante todo un ámbito estratificado como las capas geológicas de un mundo de fantasía. La mayoría de las ediciones modernas de la obra incluyen diagramas en los que se detalla cada estrato, ya que algunos de los círculos —en particular el octavo y el noveno— contienen subcírculos, o *bolgia* ("fosas" o "trincheras") que a su vez estratifican y clasifican las sombras que pueblan el averno[9]. Uno de los más fascinantes de esos diagramas es el de Wilfrid Scott-Giles, que acompaña a la afamada traducción realizada por Dorothy Sayers en 1949.

Encuentro sobrecogedor esa imagen en el sentido en que casi adopta un acercamiento propio de un ingeniero al averno. La vista en corte vertical muestra claramente sus diferentes estratos y el aspecto tridimensional le dota de un fuerte sentido de mundos dentro de mundos del todo habitables. Desde un punto de vista contemporáneo, la imagen evoca algún tipo de juego de lógica, como si Dante, sin querer, hubiese diseñado el averno como un videojuego (excepto por el hecho de que el juego consistiría en un descenso al infierno en lugar de una huida de él[10]. Quizá un juego de esas características debería contar con una regla adicional, la de que para avanzar al siguiente "nivel" del averno, el jugador debe cometer el pecado correspondiente a ese círculo en concreto; cuanto peor lo haga el jugador, más puntos obtendrá (de hecho, en la narración del *Infierno*, Dante, el personaje, incurre frecuentemente en los pecados propios del círculo que está atravesando; por ejemplo, en el de los iracundos, expresa su hostilidad contra las sombras que tratan de agarrarlo).

Resulta interesante que esta clase de imágenes fuesen habituales en las primeras ediciones del *Infierno*, incluso en la misma época de Dante. Los artistas parecen atraídos por ese aspecto espacial y estratificado del texto, ideando su propia forma de representar visualmente el averno como un todo. Algunos optaron por el retrato realista de alguna escena en concreto, mientras otros adoptaron un método mucho más abstracto, casi geométrico y otros pergeñaron cortes verticales. Muchas de las imágenes producidas durante el Renacimiento combinaban, de manera curiosa, métodos esquemáticos y pictóricos. La edición





de Benivieni, de 1506 (también conocida como la "Giuntina", en honor de su editor, Filippo Giunti), contiene varias xilografías de diagramas en corte vertical como la siguiente:

Esta versión, supervisada por el poeta florentino Girolamo Benivieni, fue una de las primeras ediciones de la *Divina comedia* de Dante en proporcionar una cosmología del infierno, el purgatorio y el cielo algo más "científica". La edición de Benivieni estaba basada en el trabajo de Antonio Manetti —matemático, arquitecto y escritor—, quien emprendió una investigación de los mundos descritos por Dante a fin de dar con formas de mostrarlos visualmente. Las pesquisas de Manetti sobre la cosmología de Dante fueron retomadas por sucesivos editores y, a causa de ello, se ha convertido en un estándar incluir esos diagramas a modo de resumen en las ediciones modernas de la obra. Esta forma de representación del averno acentúa la interacción entre la microestructura de los círculos individuales y la macroestructura del infierno en sí; la correspondencia entre los cuerpos individuales en cada círculo y el infernal "cuerpo" colectivo del mismo averno.

Diagramas como estos fueron sin duda pensados como guías para el lector (ampliando, por tanto, el carácter alegórico del texto). Asimismo, subrayan el diseño espacial y arquitectónico del infierno, con su multiplicidad de escenas caóticas y, al mismo tiempo, rigurosamente organizadas. Esto plantea una cuestión importante respecto al *Infierno*: el hecho de que, desde el punto de vista arquitectónico, el conflicto fundamental en lo que respecta al averno consista en un ordenamiento de aquello que está desordenado, en la estratificación de aquello carente de estratos, en la clasificación de lo que transgrede la clasificación. Todo ello son asuntos fundamentales para la filosofía política. ¿Cómo deberían estructurarse las cosas a fin de que fluyan? ¿Cuál es la mejor forma de disponer a los seres humanos y la cultura que han creado? ¿En qué momento la filosofía política se convierte en teología política?

Estas preguntas encajan con una de las ideas más antiguas de la filosofía política occidental, la del cuerpo político. Filósofos desde Platón a Hobbes y los teóricos políticos contemporáneos se han servido continuamente de la analogía entre el cuerpo humano

individual y el cuerpo colectivo de la sociedad, ya sea para refrendar la jerarquía del cuerpo o cuestionarla. Si nos acercamos al *Infierno* con estos presupuestos, descubrimos que Dante nos proporciona un cuerpo político arquitectónico en el que los paisajes, las bestias y los varios cuerpos humanos se unen para componer el averno en sí. Su división general de Alto, Medio y Bajo infierno procede de la ética aristotélica, que el escritor mapea de manera tanto espacial como corpórea[11]. El Alto infierno, regido por el exceso de emoción humana, correlaciona con las regiones inferiores del cuerpo, mientras que el Infierno medio, regido por la perversión de la naturaleza humana, correlaciona con el corazón, el torso y las manos, y el Bajo infierno, regido por el exceso de razón, hace lo propio con la "cabeza", entendida como la sede de la inteligencia, así como el centro de control del cuerpo.

De hecho, podríamos describir el diseño espacial del *Infierno* como una *arquitectura del poder*. Es jerárquico (cuanto más graves los pecados, más abajo se sitúan en el averno), pero también resulta un espacio que hace posible el flujo, la fluidez (del paisaje, de los distintos climas, del deambular de las variadas criaturas y del serpentear de las "sombras" humanas en él). En conjunto, el *Infierno* es una inmensa estructura cavernosa que suele representarse como un cono invertido en el que cada uno de sus círculos traza una espiral hacia el centro, hacia el punto más bajo del averno, donde descansa un Satán melancólico y congelado. El ápice del infierno es prácticamente lo inverso al ápice de una catedral (que simboliza, a su vez, el "cuerpo" teológico de la congregación que, por su parte, entiende el cuerpo como "templo" del alma). Por tanto, una caverna infernal es presentada a modo de sustituta del templo divino. En resumen, lo que el *Infierno* de Dante nos propone es una política del cuerpo invertida que, literalmente, reside en la cabeza de este.

Como todo gran sistematizador, el averno de Dante no forma un sistema perfecto, alberga muchas conexiones parciales, incongruencias sutiles y estructuras polisémicas. Por tanto, aunque podemos "aplicar" las categorías morales de Dante al infierno como estructura física completa, es importante señalar las resistencias que cada círculo individual presenta contra esa visión holística. Las

"sombras" humanas atrapadas en cada uno de los círculos buscan escapar de su interminable castigo y llegan incluso a maldecir al Dios que los puso allí; las variopintas criaturas —demonios, Furias y Centauros— amenazan con romper con sus roles confinados y funcionales; incluso el terreno del infierno, con sus intensas tormentas, sus aguas desbordantes y sus cascadas de fuego, amenaza con derramarse sobre los otros círculos. En este sentido, el "gran" cuerpo político que es la arquitectura del averno debe leerse en conjunción con la multitud de "pequeños" cuerpos políticos que lo pueblan y son parte de su incesante turbulencia.

En el *Infierno*, el autor invierte el modelo filosófico tradicional de la política del cuerpo, situándola en la cabeza. Al hacer esto, lo que vemos son variaciones sobre el tema de la misma política del cuerpo, no como algo ideal, coherente y unificado, sino como algo disoluto, desmembrado y enfermo. Al realizar esa inversión, Dante nos muestra el cuerpo político definido no mediante sus principios ideales (lo uno, el todo, la cabeza), sino por aquello que lo amenaza y lo disuelve (las actividades de las "criaturas" y sus flujos caóticos), recordándonos uno de los temas centrales de la filosofía política: la gran amenaza a la coherencia del cuerpo político proviene del interior de sí mismo. Más adelante veremos exactamente cómo la filosofía política gestiona esa tensión; por el momento, podemos limitarnos a apuntar cómo Dante no solo escribió una obra de "horror", escribió una obra que ata a este con la filosofía y la teología políticas. Al representar el averno, el autor invierte la política del cuerpo y nos proporciona no una teología política, sino una demonología política.

Digresión sobre el infierno. Cabe recordar que cada una de las categorías del pecado (demasiada emoción, perversión de la naturaleza, demasiada razón) no son lógicas o conceptuales, sino que se expresan a través de la arquitectura presentada por Dante. El problema del exceso de pasión, que ocupa el Alto infierno, puede entenderse como un apetito descontrolado, el problema de la naturaleza fuera de control, la dominación de la vida animal, el problema del "exceso de vida". La expresión más poderosa de esto es el célebre segundo círculo, el de los lujuriosos, los "malefactores

carnales" (Canto V), representado como un remolino de cuerpos, deseo y pasión desatada.

El problema de la perversión de la pasión o de la razón ocupa el Infierno medio, y puede ser entendido como un comportamiento pervertido, monstruoso, el problema de la perversión de la vida animal y humana, de la razón natural, el problema de la "vida anormal". Dante subdivide tales perversiones en tres clases: (I) violencia contra los demás (herejía, falsa doctrina), (II) violencia contra uno mismo (suicidio), y (III) violencia contra la naturaleza (usura, sodomía). El ejemplo más interesante de esa vida anormal lo encontramos cuando Dante y Virgilio atraviesan las puertas de la ciudad de Dite (Cantos VIII a XII) y encuentran aberraciones, bestias y quimeras de todo tipo: los muertos vivientes (IX, 106-133), las Furias (IX, 37-57), el Minotauro (XII), los Centauros, las Arpías (XIII, 10-15) y el monstruoso gigante Geryon (XVII). Además, los pecadores siendo castigados en el Infierno medio están en proceso de extrañas metamorfosis. En la ciudad de Dite, los archiherejes (aquellos que han ejercido la violencia contra los demás) están condenados a ser cadáveres vivientes, mientras que en la selva de los suicidas (aquellos que han ejercido la violencia contra ellos mismos) el humano se fusiona con la planta, los cuerpos torturados son transformados en árboles; en las arenas ardientes, los usureros y los sodomitas (aquellos que han ejercido la violencia contra la naturaleza) son despojados de todo, excepto de sus cuerpos, un eco cercano de la muerte en vida de los archiherejes. Son cuerpos sin vida, cercados por un río de sangre hirviendo, el fluido vital que es extraído desde el cuerpo vivo y que los confina en un desierto carente de vida.

De hecho, es ese paisaje despojado de vida el que más nos dice del Infierno medio. Nos desplazamos de la ciudad (que en realidad es una necrópolis, una ciudad de tumbas) hacia la selva (que en realidad es una selva muerta) y el desierto (cuya vida parece haber sido drenada por la sangre hirviendo). Mediante esa progresión asistimos a la extracción secuencial de la vida natural del ser humano, que se corresponde con los actos pecaminosos que denigran y pervierten la "teología natural" de la vida. La ciudad no

es más que una necrópolis, una metrópolis en ruinas, mientras que la selva es prácticamente estéril y está petrificada, y el desierto está, en fin, desierto.

Pero quizá la figuración más enigmática de la bestial vida anormal en el Infierno medio la encontramos al final del Canto XIV, cuando Dante y Virgilio dejan las arenas ardientes. Al preguntar sobre la fuente del río de sangre que las rodea, Virgilio responde con una alegoría sobre "el viejo de Creta" (94-120), un gigante anciano en el cretense monte Ida que "al igual que a un espejo, a Roma mira". Combinando referencias de Ovidio y de la Biblia, Virgilio describe al Viejo en términos que, en el siglo XIV, empezaban a formar parte de la jerga política-teológica del cuerpo político: la cabeza es de oro, el torso es de plata y las partes bajas son de cobre y hierro (a excepción del pie derecho, que es de terracota). Este gigantesco cuerpo alegórico muestra algunas similitudes con el cuerpo representado en el *Timeo* de Platón, el cuerpo "de tres vientres" en absoluto desconocido para los griegos. Pero este es un cuerpo roto, de cuyas fisuras manan lágrimas que gradualmente forman los ríos Aqueronte, Estigia y Flagetonte, que desembocan en el pantano Cocito, donde reside Satanás. Si el Viejo es la Roma cristiana, y si su cuerpo ha sido fracturado desde dentro, entonces lo que Dante está dando a entender es que el cuerpo político muestra ya signos de agotamiento. No solo existe una grieta entre la autoridad eclesiástica y la temporal (que Dante trata de reparar con su Monarquía), quizá el mismo concepto de cuerpo político está pasando por cambios que amenazan con romperlo desde dentro. La cuestión, pues, no solo estribaría en el enfrentamiento entre autoridad divina y autoridad secular, estribaría en si el concepto mismo de política del cuerpo es teológico o político, un asunto que a día de hoy aún no se ha resuelto a pesar de acercamientos algo más modernos como el de Hobbes.

En último término, el problema del exceso de razón, que es el que trata el Bajo infierno, es el de un apetito que es manipulado y usado por la razón y representado como algo engañoso, el problema de la "vida instrumental". El Bajo infierno es, en muchos sentidos, el más complejo, al contener una auténtica numerología

de subdivisiones y pecados. Las Malebolgias contienen los diez subcírculos del fraude "simple", que incluyen a hechiceros y ladrones, mientras que los círculos alrededor de Cocito albergan los subcírculos del fraude "complejo", que incluyen a distintas clases de traidores.

Los pecados del Bajo infierno son más complejos, no están relacionados solo con los apetitos descontrolados y la naturaleza pervertida, también con el uso razonado de la naturaleza para fines malintencionados. Esta, para Dante, es la más peligrosa de las transgresiones, pero también la más sofisticada, la más "elevada". La vida animal aquí va más allá de algo con lo que obsesionarse y es susceptible a la razón y a la instrumentalidad. Son criaturas que pueden ser usadas, presentadas como técnicos de la vida,además, su expresión corpórea es mostrada en su forma más potente y horrible en la novena *bolgia*, donde encontramos a los sembradores de discordia (CantoXXVIII), y en la décima, donde encontramos a los falsificadores (Canto XXIX). Los primeros (entre los que se incluye a Mahoma), están sujetos a los más crueles castigos corporales: abundan las flagelaciones, laceraciones, mutilaciones y desmembramientos. Pero lo que hace que esas mortificaciones sean tan aterradoras es precisamente el hecho de que sean mortificaciones. Son llevadas a cabo con precisión anatómica, de acuerdo con la lógica bíblica del *contrepasso*, el "ojo por ojo", el castigo proporcional al crimen, lo cual sobrepasa el eco del uso de los cadáveres de los criminales y los pobres para su disección en la era moderna; lo horroroso es la repetición, fuertemente ritualizada de esas anatomizaciones.

Dos ejemplos nos muestran ese cuerpo político en su carácter específico y anatómico. El primero es el del mismo Mahoma, declarado culpable de haber disuelto la unidad de la Iglesia y, por tanto, es abierto en canal desde las caderas a la cabeza. Su cuerpo se recompone a continuación para que el castigo vuelva a tener lugar. Lo que esto simboliza es que el cuerpo unificado y jerárquico de la Iglesia se ve continuamente amenazado desde dentro por aquellos que divergen de su doctrina. Si este es un solo cuerpo político, entonces cualquier intento de subvertir su jerarquía (al

crear nuevas cabezas o extremidades) solo puede conducir a la destrucción de ese cuerpo al dividirlo. El segundo ejemplo lo encontramos al final del canto, en la figura de Bertran de Born, quien, por arrogancia, volvió a un joven príncipe en contra de su padre. Su castigo consiste en ser decapitado y condenado a vagar por toda la eternidad sosteniendo su cabeza por el cabello. Aquí se acusa a Bertran no solo de volver al príncipe contra el rey, también de volver al hijo contra el padre. El cuerpo político de la familia resuena con el cuerpo político de la ciudad Estado (una variante muy aristotélica del tema) y, de nuevo, la amenaza proviene del interior; la usurpación de la "cabeza" (de la familia, de la ciudad Estado) solo puede acabar en la decapitación y, por tanto, muerte, del resto del cuerpo.

Ambos ejemplos de la política anatómica del cuerpo propuesta por Dante enfatizan una parte distinta de la temática. La división corporal de Mahoma recalca la unidad del cuerpo sometido a una sola cabeza, mientras que la decapitación de Bertran de Born hace lo propio con la unidad singular de la cabeza sobre el cuerpo. Esa política del cuerpo anatómica es aclarada en el siguiente canto y la siguiente *bolgia*, donde contemplamos a varios falsificadores aquejados de enfermedades que incluyen la peste y la lepra. Hallamos aquí un tercer aspecto de la política del cuerpo, la del cuerpo "enfermo". Supuestamente, los rumores de los falsificadores circulan por el cuerpo político, provocando que la coherencia y la unidad de dicho cuerpo enferme. La comunicación, pues, juega un papel central en el contagio de tales enfermedades. El lenguaje (*logos*) se extiende por el cuerpo político y, como en otras variantes que ya hemos visto (Mahoma, Bertran), causa asimismo la enfermedad desde el interior de este.

Según la política del cuerpo anatómica presentada en cada una de las secciones de actividad pecaminosa (exceso de emoción, perversión de la naturaleza y exceso de razón), vemos cuerpos que son al tiempo individuos sujetos al castigo soberano y un cuerpo político siendo desmembrado, diseccionado y enfermado a resultas del acto pecaminoso. Si tomamos las dos clases de política del cuerpo que Dante presenta unidas en el *Infierno* —la arquitectónica

(del "gran" cuerpo) y la anatómica (del "pequeño" cuerpo)— podemos discernir una importante relación entre ellas. En la política del cuerpo arquitectónica, se nos propone una inversión de la metáfora del cuerpo-como-templo en la que esta se instala en la cabeza, lo que conlleva una doble analogía: el edificio arquitectónico es análogo al cuerpo, pero entonces el cuerpo es a su vez análogo, mediante las categorías del pecado de las criaturas, a los cuerpos anatómicos en sí, que por último son leídos como variables del concepto de cuerpo político, el cual, a su vez, estaba sufriendo una larga serie de cambios a finales de la Edad Media.

Tropos muertos, cuerpos resucitados. Para entender la "demonología política" de Dante en el *Infierno*, necesitamos recurrir a la historia de la filosofía política, que nos proporcionará una perspectiva general mediante la cual poder esbozar una serie de principios básicos que determinen su *constitución* o composición. Al mismo tiempo, comprobaremos como dicha constitución tiende a volverse en su propia contra, cómo el cuerpo político tiende a devorarse a sí mismo y acaba definiéndose por su *disolución* o su descomposición. Resaltar ese aspecto del concepto de cuerpo político requerirá que prestemos atención a una variedad de ideas que resultan al mismo tiempo médicas y teológicas, naturales y sobrenaturales, pertenecientes al ámbito de lo muerto y al de los muertos vivientes.

Una de las imágenes más familiares del cuerpo político es obra de Hobbes, quien lo articula en términos de ley natural —ilustrada en el famoso frontispicio de *Leviatán*—, y es, sucesivamente, mecanicista, vitalista y teológico. Merece ser citado en su totalidad uno de los fragmentos de la introducción al libro, ya que nos proporciona una suerte de compendio del concepto:

> "*Mediante el arte se crea ese gran Leviatán que se llama una república o Estado* (Civitas *en latín), que no es sino un hombre artificial, aunque de estatura y fuerza superiores a las del natural, para cuya protección y defensa fue pensado. Allí la* soberanía *es un* alma *artificial que da fuerza y movimiento al cuerpo entero; los* magistrados *y otros funcionarios de judicatura y ejecución son las* articulaciones; *la* recompensa *y el* castigo *hacen las funciones de*

los nervios *del cuerpo natural, anudando al trono de la soberanía cada articulación y cada miembro, de tal manera que todos sean movidos a realizar su tarea; la* opulencia *y las riquezas de todos los miembros particulares son la* fuerza; *la* salus populi *(la seguridad del pueblo), sus* negocios; *los* consejeros, *gracias a los cuales le son sugeridas todas cuantas cosas precisa saber, son la* memoria; *la* equidad *y las* leyes *son una* razón *y una* voluntad *artificial; la* concordia, salud; *la* sedición, enfermedad, *y la* guerra civil, muerte. *Por último, los* pactos *y* convenios, *mediante los cuales se hicieron, conjuntaron y unificaron en el comienzo las partes del cuerpo político, se asemejan a ese* fiat *o al* hagamos el hombre *pronunciado por Dios en la Creación*"[12].

Pueden hacerse muchos comentarios solo a ese párrafo, así como puede trazarse en él su linaje hasta el vago naturalismo de teóricos políticos como Bodin, Grotius y Althusius (de este último merece mucha más consideración a ese respecto la noción de *corpus symbioticum*) y, hacia delante, al organicismo de Hegel, Rousseau y Nietzsche. Sin embargo, nuestro objetivo no es el de proporcionar una historia completa de la idea. En su lugar, prestaremos atención a la literalidad del concepto de cuerpo político expresado en fragmentos como el anterior (que a su vez resuenan en *De Cive* y *Elementos de derecho natural* y político, de Hobbes). Llamar "metáfora" al cuerpo político no hace justicia al gran número de tratados que lo toman en sentido literal; una y otra vez, aquí y allá, encontramos comparaciones específicas entre el cuerpo humano y el orden político, como si la base para la legitimación del segundo dependiese de la coherencia del entendimiento del primero.

El concepto de cuerpo político resulta especialmente literal en lo que a menudo se ha referido como los dos momentos clave del pensamiento político occidental relacionado con dicho concepto: su formulación alrededor de la ciudad Estado o *polis*, expresado principalmente a través de Platón, y en la reformulación y recapitulación de la noción teológica medieval del *corpus mysticum*, el místico cuerpo de creyentes reunidos en el "cuerpo" de Cristo.

Estudiosos medievales como Étienne Gilson han señalado cuánto le debe la filosofía medieval a la antigüedad; el cuerpo

político detenta la misma deuda. El concepto se formula en varios puntos de *La República* de Platón, donde Sócrates propone entender la justicia en el individuo extrapolándola de la *polis* o individuo "general". Platón nos proporciona inmediatamente el lenguaje a través del cual el cuerpo político va a ser entendido, relacionado con la medicina, la salud y la enfermedad. Sócrates declara que: "*Una vez conocida la naturaleza de la justicia y de la injusticia, es justo deducir sus efectos inmediatos respecto del alma. La primera produce en ella el efecto, que las cosas sanas producen en el cuerpo, es decir, la salud moral, la virtud en general; la segunda, comparable a un alimento corrompido, engendra en ella el vicio*". ¿Y a qué conclusión llega con esto?: "la virtud parecida a la salud, constituye la belleza, la buena disposición del alma; y el vicio, por el contrario, que equivale a la enfermedad, es la fealdad y la debilidad"[13].

El cuerpo político platónico nos deja algunas ideas que son fundamentales para el concepto en sí. Las referencias a la medicina, la salud y la enfermedad sugieren que existe algo humano y vivo mucho mayor que el individuo humano. Al mismo tiempo, esa gran cosa humana y viva debe ser entendida a través de una lógica de las partes y el todo. Las siguientes secciones de *La República*, en las que se plantea la *polis* ideal, tratan el cuerpo político no solo en términos de salud y enfermedad, también de las partes y el todo: para Platón, el cuerpo político se divide en tres secciones; la cabeza soberana (la parte que razona), el corazón o pecho en el que residen los auxiliares y los soldados (la parte apasionada), y la ingle en la que residen el campesinado y los seglares (la parte animal). El cuerpo político de Platón debe leerse junto al *Timeo* y a la partición en tres que propone (una rígida organización corpórea de las partes y el todo que, de algún modo, se deconstruye en *Parmenides*).

Encontramos también este mismo procedimiento de ampliación en la Edad Media. Su mayor formalización, sin embargo, llega con la escolástica de finales del medievo, a su vez muy influenciada por los escritos de Pablo de Tarso, cuya noción del *corpus mysticum*, o el cuerpo místico de Cristo, introdujo los términos de la comunidad en las variantes teológicas del concepto de cuerpo político: "*Las partes del cuerpo son muchas, pero el cuerpo es uno; por*

muchas que sean las partes, todas forman un solo cuerpo (...) todas sus partes han de tener la misma preocupación unas por otras. Si un miembro sufre, todos sufren con él; y si un miembro recibe honores, todos se alegran con él"[14].

Sin embargo, aunque la jerarquía platónica y el naturalismo aristotélico proporcionan los términos filosóficos para la concepción medieval del cuerpo político, la idea adquiere un nuevo cariz en su énfasis en el espíritu, la criatura y la corporeidad, en el cuerpo dotado de alma, vivo y nunca completamente muerto. La filosofía escolástica "*introdujo a la fuerza*", según señala Gilson, "*la necesaria conexión entre la fe en la resurrección del cuerpo y la tesis filosófica de la unidad sustancial de la composición humana*"[15].

Gran parte de los tratados políticos de finales del medievo, incluyendo los de Tomás de Aquino, Dante, Marsilio de Padua, Nicolás de Cusa y Guillermo de Okham, contienen pasajes en los que el cuerpo humano anatómico es puesto en analogía —o, podríamos decir, anatomizado— punto por punto con el cuerpo de la Iglesia, del Estado o de una combinación de ambos. Textos enteros, como el destacable *Policratius* de Juan de Salisbury, tienen como base esa clase de concordancia tabular entre el cuerpo individual-natural y el colectivo-político. La cabeza, las extremidades, el torso y los pies, así como el conjunto simbólico de las vísceras —corazón, cerebro, manos, genitales— son mostrados como las partes funcionales de un todo mayor. A pesar de que, por supuesto, tuvieron lugar un gran número de debates acerca de qué tipo de cuerpo era ese "todo" y, aún más importante, qué constituía la "cabeza" soberana de este, los términos de la discusión se mantuvieron centrados en el movimiento conceptual entre el cuerpo humano individual y anatómico, y el igualmente anatomizado, aunque colectivo, cuerpo político.

Tal como es arriba, es abajo. Al contrario de lo que da a entender el tratamiento que normalmente recibe, la analogía del cuerpo político no progresa de forma nítida desde el orden teológico al secular, o de la ley divina a la ley natural. Esta está trufada de incongruencias, desvíos y proliferaciones sin nada en común más que su carencia de consenso en lo referente a cuál es exactamente el cuerpo político ideal.

En lugar de desarrollar una serie infinita de citas que acrediten el concepto de cuerpo político, presentaremos aquí cuatro principios que definen los desafíos que presenta dicho concepto a la filosofía política, que dan a entender que dicha cuestión no se ha librado aún de las categorías de pensamiento formuladas históricamente desde la teología política, aunque, al mismo tiempo, han hecho que aparezcan nuevas problemáticas, que transforman los viejos debates al respecto de forma novedosa.

Partimos del primer principio: *el cuerpo político es una respuesta a los desafíos del pensamiento acerca del orden político*. Dicho de otro modo: una mínima congruencia entre órdenes como lo natural y lo artificial (político) es el *a priori* del concepto de cuerpo político. Por tanto, este es una forma de pensar la política como un orden vivo, vital. *Orden* en tanto se encuentra definido en una ontología de lo uno y lo múltiple, del todo y las partes, y de la relación entre lo natural y lo artificial. Y *vivo*, *vital*, en tanto supone una correlación entre el mundo natural y el orden político, ya sea para afirmar que el primero está ordenado por la divinidad (como aparece en San Agustín) o para reivindicar que el segundo se erige sobre una "ley natural" (como aparece en Hobbes y Spinoza).

Sin embargo, enunciar la política como una cierta combinación de lo vivo y lo ordenado no es suficiente, ya que lo importante es cómo se formula esa relación, que tiene lugar a través de una figura que presupone una correlación entre la "vida" y la "política". De ahí el segundo principio: *los cimientos de la inteligibilidad del orden político son una analogía entre el cuerpo natural y el cuerpo político*. Del primero se dice que preexiste al segundo, al que a menudo sirve de modelo; y es esencial que este último gobierne, gestione y regule aquel. Más aún, el cuerpo natural es tomado por la unidad básica, individual y atómica de la vida humana, que luego es extrapolado a un nivel metaindividual para su existencia política colectiva. En cierto sentido, el desafío que plantea el pensamiento político es la correlación entre el cuerpo natural y el cuerpo político, ya que los dos no son nunca exactamente coincidentes. La analogía, como analogía, presupone fisuras e incongruencias: ¿El cuerpo político tiene una cabeza o dos (espiritual y temporal)? ¿Es un solo sistema

o está formado por sistemas dentro de sistemas ("corporaciones", "concilios")? Sea como sea, en la relación entre el cuerpo natural y el cuerpo político, vemos un conjunto de criterios generales: el criterio de unidad, ya que el cuerpo político debe ser "uno", coherente y unificado, una unidad en la que toda multiplicidad es representada, lo singular que engloba lo plural.

Está también el criterio de jerarquía, ya que el cuerpo político obtiene unidad a través de la estratificación, o de un conjunto de relaciones definidas entre sus partes o "miembros". Por ejemplo, el moderno cúmulo de conceptos político soberanía/pueblo/multitud enfatiza la relación entre "cabeza" y "cuerpo", mientras que el medieval Dios/clero/fieles hace lo propio con el papel soberano del "alma" y el cuerpo político. En su magistral estudio de la política del cuerpo, Ernst Kantorowicz muestra cómo, a finales de la Edad Media, la figura que garantizaba la continuidad del poder soberano deja de ser Cristo para pasar a ser la Ley y acaba convirtiéndose en una noción de gobierno centrado en la política: *"La realeza medieval tardía, desde cualquier punto de vista que se mire, se había convertido en politicéntrica después de la crisis del siglo XIII. La continuidad, garantizada primero por Cristo, por el derecho después, estaba garantizada ahora por el* corpus mysticum *del reino, el cual, por así decirlo, nunca moría, sino que era 'eterno', como el* corpus mysticum *de la Iglesia"*[16].

Finalmente, sumado al de unidad y el de jerarquía, se da un criterio de centralización, o, mejor aún, una preocupación central por el gobierno de los flujos vitales y las circulaciones que señalan lo que Tomás de Aquino llama "espíritu dador de vida" del cuerpo político. Jaques Le Goff resalta una poco estudiada tensión entre las concepciones del cuerpo político en el medievo tardío: entre la "cabeza", que está, para pensadores como Juan de Salisbury, conectada con los nervios que mueven el cuerpo, y el "corazón", conectado a las venas y responsable de la distribución de la sangre a través del cuerpo. Le Goff sugiere que los debates respecto a lo espiritual contra la regencia de lo temporal se desarrollaron mediante una especie de topología visceral en la que la regencia de los nervios y la regencia de la sangre fueron enfrentadas una contra la otra: *"La centralidad atribuida al corazón expresa la evolución del estado monárquico, en el cual lo más importante es la* centralización *en el príncipe, no la jerarquía vertical expresada por la cabeza..."*[17].

- TENTÁCULOS MÁS LARGOS QUE LA NOCHE -

Estos criterios —unidad, jerarquía y centralización— van parejos a una forma narrativa que articula la "constitución" del cuerpo político, tanto en términos de una representación de sus orígenes (por tanto, de legitimidad) como de aquello que garantiza su coherencia en el tiempo. El cuerpo político es preservado mediante una narrativa de la constitución, cuya obra más conocida deriva de la teoría del derecho natural, resumida por Hobbes como la transición desde un estado prepolítico de la naturaleza hacia un estado de derechos . Pero Platón, tanto en *La República* como en *Las leyes*, ya nos había proporcionado una narrativa de la constitución mediante las analogías de Sócrates entre la idea de justicia en lo individual y la idea de justicia en la *polis*, el individuo "mayor", y tanto San Agustín como Tomás de Aquino formulan narrativas sobre la necesidad de la soberanía divina y la garantía de un orden en el acto de creación[18].

Todo ello denota un modelo profundamente abstracto que, evidentemente, podría o no corresponder a un régimen político real. Aunque el concepto de cuerpo político pueda comportar una narrativa de la constitución o el origen, esto no significa que en sí mismo preceda a un determinado régimen político. De hecho, lo habitual es lo contrario, lo que nos lleva al tercer principio: *el cuerpo político se expresa de manera retroactiva en términos de teología política*. La analogía del cuerpo político se emplea a fin de justificar o legitimizar *de facto* el orden político, esto es, para justificar una relación ontológica concreta entre la "vida" y el "orden".

La fórmula "teología política" ha sido usada de distintas formas por varios pensadores políticos, entre ellos Walter Benjamin, Carl Schmitt y Jacob Taubes. Conceptualmente, se refiere a la encarnación de la soberanía, sea esta un solo gobernante (el Rey, el Papa... La "cabeza") o cualquier noción del pueblo (la soberanía popular, la regulación colectiva, la comunidad religiosa, el "cuerpo"). Históricamente, la teología política refiere las numerosas relaciones entre los poderes espirituales y los temporales según el discurso teológico, legal y escolástico de finales de la Edad Media[19].

Pero también refiere la necesidad de un poder soberano puesto en entredicho en los modernos debates sobre esta teología. El principal argumento de Schmitt, que *"todos los conceptos significativos de la teoría moderna del estado son conceptos teológicos secularizados"*, apela a la necesidad de un soberano excepcional debido a que están en la misma naturaleza de lo político el no permitir la legitimación de una autoridad excepto mediante la referencia a una fuente externa[20].

Taubes disiente, ya que, aunque la tradición judeocristiana enfatiza una ley soberana, la paulina también hace lo propio con la noción de comunidad y la posibilidad de una regulación más plural: *"Carl Schmitt piensa de forma apocalíptica, pero desde arriba, desde los poderes; yo pienso desde abajo"*[21].

Una teología política del cuerpo político hace aflorar una serie de asuntos que enlazan directamente cuestiones ontológicas con cuestiones políticas. Uno de los temas centrales es la cuestión de la soberanía, la pregunta al respecto de quién actúa como "cabeza" del cuerpo político (o, de hecho, qué entendemos por esa "cabeza"). Para Schmitt, existe una correlación directa entre el milagro en teología y la excepción en política, siendo la segunda simplemente una versión secular de la primera. Tal y como la soberanía divina es capaz no solo de establecer el funcionamiento natural de las cosas, sino también de intervenir en dicho funcionamiento para tomar decisiones excepcionales (o, mejor dicho, sobrenaturales), la soberanía secular es capaz de presentar una excepción de la norma. La "teología política" es esa relación entre el milagro y la excepción, y es ese estado aporético del ser por dentro y por fuera el que conforma la base de la argumentación de Giorgio Agamben respecto a la soberanía. En términos del concepto de cuerpo político, esto significa que la "cabeza" es parte del cuerpo (formando así uno solo y unificado) y al mismo tiempo está separada de este (rige sobre él y se opone a él ante la excepción).

Otro asunto es la cuestión de las "dos naturalezas", sintetizada por el teórico legal alemán Otto von Gierke: *"Dos atributos necesarios se presentan, por tanto, como determinantes en la concepción del Estado. Uno es la existencia de una sociedad (...) cuyo objetivo es aquello que mueve a los hombres*

a convivir. El otro es la existencia de un poder soberano (...) que asegura el logro del fin común"[22]. No se trata tanto de la forma que adquiera esa soberanía (¿quién hace de "cabeza"?) como de la relación, a menudo opuesta, entre quien rige y quien es regido, entre soberanía y comunidad, "cabeza" y "cuerpo". La teoría de Gierke —que influye en la obra de Kantorowicz— sitúa el debate entre poderes espirituales y temporales en el marco conceptual del organicismo. En *Teorías políticas de la Edad Media*, sugiere que la "teoría orgánica del Estado", condensada en la analogía del cuerpo político, es un intento de resolver la brecha irremediable entre cabeza y cuerpo: "En todas y cada una de las formas del Estado, se estableció una distinción entre el gobernante y el cuerpo del gobernado: la base legal de la autoridad del gobernante se atribuía a una transferencia de autoridad por parte del cuerpo del gobernado"[23].

Estas características del cuerpo político, basadas en un modelo vertical descendente que enfatiza el gobierno de la "cabeza" sobre el resto del "cuerpo", se nos muestran como conceptos rígidos e inflexibles. Puesto que el concepto de cuerpo político sirve para dar legitimidad a cierto orden político, no estaríamos equivocados al considerarlos así. Pero cabe hacer hincapié también en las muchas tensiones internas, inconsistencias y permutaciones curiosas a las que el concepto es sometido, especialmente en el contexto de la teología política. De ahí el cuarto principio: *el cuerpo político crea una monstruosidad lógicamente coherente*. Esto no significa que el cuerpo político —como sucede en la descripción de la biopolítica planteada por Roberto Esposito— depende, de manera "inmunitaria", de aquello que lo niega. En los debates modernos se hace poca o ninguna referencia a los límites de la gestión y las formas de inmunización. Lo que propone este principio es que el concepto de cuerpo político, planteado a modo de solución de un problema de ontología política, a menudo implica la creación de lógicas aberrantes; esto es, formas de pensamiento con un sentido lógico, pero que resultan en una imagen del cuerpo político que solo puede ser descrita como teratológica. Podemos ver tal lógica monstruosa en los análisis de la soberanía dual, que acaban en un cuerpo político bicéfalo, tal y como se presenta en los escritos de Dante, Ockham y Gil de Roma[24].

Las extremidades se multiplican o son cercenadas, la boca y el ano se convierten en espejos uno del otro y las partes bajas participan de lo divino. Como tal, el cuerpo político no es un concepto unificado, continuamente se erige, cae y es devuelto a la vida de nuevo. Es predicado mediante variaciones, permutaciones y recombinaciones, como tantas otras partes anatómicas intercambiables. Los debates de los preocupados escolásticos del medievo tardío no fueron solo al respecto de la Iglesia y el Estado, resultaron una serie de intentos de solucionar la tensión entre la "cabeza" y el "cuerpo" con, en ocasiones, implicaciones bizarras y monstruosas.

Pero más allá de los cuerpos quiméricos producidos de forma involuntaria, el concepto de cuerpo político posee muchas capas heterogéneas, "grosores" que enfatizar o a los que restar relieve dependiendo del contexto. Existe, por ejemplo, el grosor médico-natural, en el que el cuerpo político ideal esta "sano" o "enfermo" (como encontramos en Platón, Nicolás de Cusa o Marsilio de Padua). También el grosor topológico, que se encarga de la red de relaciones entre las partes y el todo, entre los "miembros" en sí (al que recurre, de nuevo, Platón, así como Althusius, Hobbes y Spinoza). Asimismo, el cuerpo político nunca está liberado de una teología que sitúa el orden y la intervención divinos como señas de identidad del "cuerpo" y la "cabeza" respectivamente (de ahí los aspectos demonológicos que encontramos en Pablo de Tarso, San Agustín y, algo más tarde, en Bodin e incluso Hobbes). No solo se dan grandes diferencias entre la capacidad de cada periodo histórico al pensar el cuerpo político. Este no resulta simplemente un concepto "político", "teológico" o "médico", en realidad no se desarrolla, no progresa, se define tanto por sus tensiones como por su repetición.

¿Qué es este concepto, entonces? El cuerpo político es una reacción a los desafíos del pensamiento sobre el orden político (como orden vivo, vital), que se fundamenta formalmente en una analogía con el cuerpo natural (a través de una narrativa que recalca la unidad, la jerarquía y el vitalismo), relación formal que se expresa históricamente en términos de teología política (y en las cuestiones de la soberanía y las "dos naturalezas"). A pesar de su coherencia

formal, es también una idea definida a través de su fracaso (esto es, sus tensiones internas y sus variaciones corpóreas). Hemos empezado hablando del orden político y hemos acabado haciéndolo de permutaciones corporales, monstruosidad y cadáveres decapitados. Quizá el concepto, tan asumido por el pensamiento político, no es menos familiar de lo que creemos.

Cuerpos corruptibles. Mucho de lo especificado en los anteriores principios no resulta, por supuesto, nada nuevo. Toda una tradición de estudiosos, que incluye a Gierke Kantorowicz y Henri de Lubac, ha desarrollado por su cuenta, de distintas maneras, tales características concernientes al cuerpo político. No obstante, existe un aspecto generalmente poco explotado, el del papel jugado por la "ontología médica" en la articulación de la forma del cuerpo político en distintos momentos políticos e históricos. Esto significa, una vez más, tomarse en serio la literalidad de la analogía, en términos de anatomía y análisis y etiquetado del cuerpo. Si bien la medicina no determina el concepto, tampoco el cuerpo político puede ser reducido a su contenido médico. Y, sin embargo, sigue llamando la atención el modo en que el cuerpo político, por un lado, va más allá de sí mismo y hacia un orden ideal, mientras, por otro, esa ascensión (o resurrección) es expresada en términos corpóreos, anatómicos e incluso vitalistas.

En el mismo concepto se da una gran cantidad de ambigüedad, que es especialmente aparente cuando el cuerpo fracasa a la hora de resultar político o estar a la altura de lo que promete. Un cuerpo político que falla solo puede ser entendido como aberrante o malsano y, llegado a ese punto extremo, su propia existencia como cuerpo contribuye a un irremediable proceso de enfermedad y decadencia desde su núcleo mismo. Sigamos la analogía hasta su conclusión lógica: del mismo modo que el cuerpo natural es susceptible a la enfermedad, la descomposición y el deterioro, el cuerpo político se define con relación a sus propias "enfermedades", "descomposiciones" y "deterioros". Podemos volver sobre Hobbes, que nos proporciona un claro ejemplo de esta lógica:

"Aunque nada de lo que los hombres hacen puede ser inmortal, si tienen el uso de razón de que presumen, sus Estados pueden ser asegurados,

en definitiva, contra el peligro de perecer por enfermedades internas. En efecto, por la naturaleza de su institución están destinados a vivir tanto como el género humano o como las leyes de naturaleza, o como la misma justicia que les da vida. Por consiguiente, cuando llegan a desintegrarse no por la violencia externa, sino por el desorden intestino, la falta no está en los hombres, en cuanto son la materia, sino en cuanto son sus hacedores y ordenadores (...) Entre las enfermedades de un Estado quiero considerar, en primer término, las que derivan de una institución imperfecta, y semejan a las enfermedades de un cuerpo natural, que proceden de una procreación defectuosa"[25].

Hobbes, en quien se da una especie de culminación de la *polis* platónica y el *corpus mysticum* medieval, lleva la analogía a su conclusión lógica (y biológica). El cuerpo político no solo es constituido a través de la ley natural y el contrato, debe ser confrontado —y debe confrontar continuamente— la posibilidad inmanente de su disolución. Esa polarización entre constitución y disolución según Hobbes se encuentra ya en el cuerpo político de Platón, del que Sócrates se sirve para establecer una comparación directa entre enfermedad y desorden: "*Y así como un cuerpo enfermo cae al suelo al más pequeño accidente, y en ocasiones cae sin que sobrevenga ninguna causa exterior, así un Estado, que se encuentra en la situación en que acabo de decir, no tarda en ser presa de sediciones y guerras intestinas, en el momento en que con el menor pretexto los ricos y los pobres, queriendo fortificar su partido, llaman a su auxilio, estos a los habitantes de una república, vecina, aquellos a los jefes de cualquier Estado oligárquico; y algunas veces las dos facciones se despedazan con sus propias manos, sin que los extranjeros tomen parte en sus querellas*"[26].

No solo la mortalidad es un problema, también lo son los procesos de enfermedad, deterioro y descomposición que residen en la ontología misma de concepto de cuerpo político. La teología del medievo tardío, preocupada por el problema de la "criatura" y su naturaleza dual (alma inmortal y carne mortal, espíritu incorruptible y más que humano y cuerpo animal), también exploró la conexión entre "corruptibilidad" y enfermedad. En esa conexión, una mezcla confusa de animismo aristotélico, medicina humoral gaélica y las primeras nociones de anatomía moderna da lugar a una

imagen inconsistente de un cuerpo político capaz de una salud incorruptible, pero determinado por la corruptibilidad de su mitad inferior. Para un filósofo-teólogo como Nicolás de Cusa, esto llevaba implícito que el cuerpo político requería de un cuidado especial y continuo: "*Así, como un doctor experimentado, el emperador debe preocuparse de mantener al cuerpo sano de manera que el espíritu vivificante more en él de forma apropiada y bien proporcionada*". Nicolás prosigue señalando que el médico-soberano debe actuar en cuanto se dé un desequilibrio de cualquiera de los "*cuatro temperamentos*", lo cual podría "*provocar al cuerpo varias enfermedades*" tales como "*la usura, el fraude, el robo, el pillaje*", así como "*coléricas guerras, disensión y división*"[27].

¿Qué son, pues, las "enfermedades" del cuerpo político? La guerra civil, las disensiones, la rebelión, la disidencia, el faccionalismo, el gobierno de la turba... Estas formas ambivalentes de amontonamiento y movimiento en manada constituyen la disolución del cuerpo político. Una de las lecciones que extraemos de estos postulados —especialmente llamativa en el contexto de la teología política— es la de que la mayor amenaza a la política del cuerpo proviene del interior de este; es distinta a la invasión extranjera o la guerra, que anulan de forma permanente la propuesta única de la medicina, la teología y la política. Esta patología del cuerpo político fue planteada mucho antes que el discurso moderno de la inmunología y sus tropos de gestión de barrera, y plantean la posibilidad de que la misma estructura del cuerpo político articule un contramovimiento por voluntad propia.

Así pues, podemos añadir uno más a los principios propuestos previamente: *el cuerpo político sobreentiende un marco anatómico al que continuamente trata de reemplazar*. ¿Qué es ese cuerpo político anatomizado y "medicalizado"? Ya hemos delineado una buena cantidad de sus características, y de las citas anteriores podemos destacar tres de ellas. En primer lugar, como hemos visto, una operación analógica sitúa al cuerpo natural con relación al político, o, de manera alternativa, crea la premisa fundamental al respecto del cuerpo-como-natural y el cuerpo-como-político. Para pensadores como Tomás de Aquino, esto significa una infusión de naturalismo

aristotélico en el concepto teológico de *corpus mysticum*; para otros, como Nicolás de Cusa, conlleva una apropiación directa de la filosofía médica galénica.

La analogía entre cuerpo natural y cuerpo político permite aún otra, entre el facultativo y el gobernante, el médico y el soberano. En numerosos momentos de los diálogos de Platón, Sócrates formula la comparación entre el médico y el gobernante, a menudo para mostrar que el rey-filósofo debe actuar según un cierto conocimiento y una cierta técnica (*tecné*): tal y como el médico es diestro en el arte de curar el cuerpo natural, el gobernante debe serlo en el control del cuerpo político. Esta analogía se abre camino hasta la teología medieval a través del mesías-sanador supernatural, así como su versión secular, la del gobernante como representante de Cristo en la tierra. El curar, por tanto, tiene una relación esencial con el gobernar.

Por último, las analogías entre el cuerpo natural y el cuerpo político, entre el médico y el gobernante, facilitan una forma de pensar la existencia política colectiva en términos de ontología médica. Estudios científicos recientes han hecho mucho por desarrollar las políticas culturales de la medicina, el colonialismo y el militarismo en el siglo XIX[28], centrándose con frecuencia en el auge de la teoría de los gérmenes y su jerga relativa a las "invasiones", la xenofobia y la guerra[29]. Pero esto es solo una parte de la historia, ya que en sus versiones de la antigua Grecia y del medievo tardío, el concepto de cuerpo político ya se expresa mediante una dialéctica de la salud y la enfermedad. Ahí, sin embargo, las líneas entre lo sobrenatural y lo natural, el milagro y la excepción, la teología y la medicina, no siempre están claramente trazadas. Solo por ese motivo vale la pena reflexionar sobre el concepto. Cuando en los escritos de Tomás de Aquino, Dante y Marsilio de Padua afloran referencias a la pestilencia o la corrupción, no en todas las ocasiones queda claro si están hablando de enfermedades reales (interpretadas en términos teológicos) o se están refiriendo a las amenazas potenciales al orden político y teológico mediante un lenguaje escatológico que apela a la enfermedad, la "corruptibilidad" y el juicio.

Aunque el cuerpo político no es exclusivamente un asunto médico, esta especie de ontología médica conforma su problemática central. El aspecto anatómico de política del cuerpo es por tanto ese más allá al que el cuerpo político debe aspirar y sin el que no podría ser entendido como tal.

Solo aquello que cae puede volver a alzarse. Cada intento de formular la constitución del cuerpo político debe a su vez afrontar su disolución, que se halla inscrita (incluso quizá es prescriptible) en la misma estructura de este. El cuerpo político se constituye sobre su disolución, sobre la configuración de un cuerpo colectivo y vivo que existe perpetuamente con relación al cadáver (*nekros*). Por tanto, podríamos considerar el estudio de tal fenómeno como *necrología* del cuerpo político[30].

Su problema principal es la correlación entre el cuerpo natural y el cuerpo político, pero esta nunca es completa; el cuerpo político nunca coincide exactamente con el cuerpo natural. El cadáver —lo que queda tras la vida, tras la salud, tras lo vital—, esa cosa-que-perdura se convierte al tiempo en aquello contra lo que lucha el cuerpo político y aquello que proporciona una promesa de mayor perfección, de resurrección. En cierto sentido, la problemática central del cuerpo político es esa aberración anatómica y médica, ese cuerpo-que-perdura. En otras palabras, el interés primario de la política del cuerpo no es ni una teología del espíritu, ni una fisiología del organismo, ni una física del mecanismo, es una necrología del cuerpo.

Sabemos que el concepto de cuerpo político es formulado en comparación al cuerpo natural, que permite la posibilidad de una perspectiva médica y generalizada de este. También sabemos que uno de los subproductos de esa analogía es que el cuerpo político esté a merced de la enfermedad, la descomposición y el deterioro. Pero, ¿eso a lo que llamamos cuerpo político está acaso verdadera y no solo figurativamente vivo? ¿No está compuesto de muchos cuerpos que forman uno solo? ¿No es la vida de su multitud de "miembros" lo que sirve de base para la analogía en sí? ¿En qué punto lo figurativo se degrada hasta lo literal? ¿Qué pasa cuando la analogía en sí misma se deteriora y se vuelve patológica o sometida a la descomposición?

Por ello, merece la pena pensar en el concepto de cuerpo político en paralelo a la aparición histórica y política de epidemias, plagas y pestilencias, ya que estas —distintos términos, pero que de momento agruparemos— nos ofrecen ejemplos en los que las "enfermedades" del cuerpo político provocan el mismo estado de emergencia ocasionado por las enfermedades reales[31].

De hecho, esa ontología médica generalizada nos demanda pensar en el concepto de cuerpo político en el contexto de la epidemia, la plaga y la pestilencia no porque tenga algo que decir al respecto de la guerra civil o la salud pública *per se*, sino porque plantea la cuestión filosófica del "problema de las multiplicidades", la fórmula, de algún modo anómala, de la que Michel Foucault se sirve en su análisis de las epidemias y su relación con la política del cuerpo. El problema siempre radica en la gestión y regulación de multiplicidades, y es mayor cuando estas se interpretan como multiplicidades *vivas*. En su conferencia de 1979 en el Collège de France, Foucault expone tres diagramas epidémicos que se corresponden con cada forma de poder: la lepra en la Edad Media, que va en paralelo al poder de la soberanía jurídica para dividir y excluir cuerpos; la peste en la Edad Moderna temprana, en paralelo a la capacidad del poder disciplinario para incluir, observar y organizar; y la viruela en el siglo XVII, que para Foucault señala una nueva clase de poder, la del "dispositivo de seguridad" (*dispositif de sécurité*), cuyo principal objetivo es "permitir que las cosas sean", garantizar la circulación y el flujo, y calcular las probabilidades a fin de intervenir de forma efectiva[32].

En cada caso, señala Foucault, la presencia de enfermedades epidémicas presenta un desafío fundamentalmente político: ¿cómo prevenir la circulación de la enfermedad y aun así permitir la circulación de personas y mercancías? El filósofo formula el problema:

> *"Circulación entendida desde luego en un sentido muy amplio como desplazamiento, intercambio, contacto, forma de dispersión y también de distribución, y el problema entonces es: ¿cómo deben circular o no circular las cosas?"*[33].

El problema no consiste únicamente en permitir o prohibir, consiste en regular los flujos y la circulación. De algún modo, la acción soberana de "encierro" debe correlacionar con la acción de seguridad de "permitir que las cosas sean". Esto lleva a Foucault a experimentar con la teoría de un nuevo tipo de poder soberano, que opera a partir de la regulación de la circulación más que a través de la intercepción: *"el soberano será quien tenga que ejercer su poder en ese punto de articulación donde la naturaleza, en el sentido de los elementos físicos, interfiere con la naturaleza en el sentido de naturaleza de la especie humana; en ese punto de articulación donde el medio se convierte en determinante de la naturaleza"*[34].

Y ese es quizá el motivo de que Foucault opte por la fórmula "dispositivo de seguridad" para describir esa combinación de intervención y circulación:

> *"En el dispositivo de seguridad tal y como acabo de exponerlo me parece que se trata justamente de no adoptar ni el punto de vista de lo que se impide ni el punto de vista de lo que es obligatorio, y tomar en cambio la distancia suficiente para poder captar el punto donde las cosas van a producirse, sean deseables o indeseables"*[35].

Retomando la cuestión principal que nos ocupa —qué sucede cuando la figura del cuerpo político desfallece—, lo que está en juego aquí no es la medicalización de la salud pública, es esa tensión en el núcleo de la teología política: la idea de soberanía y la cuestión de las "dos naturalezas". El fin del cuerpo político —tanto en términos de su objetivo como en su "fin" escatológico— radica en su habilidad para desplazarse sin esfuerzo entre afirmaciones políticas y afirmaciones, a todos los efectos, médicas. Pero la analogía desfallece, tal y como debe hacer, refuerza una serie de retos básicos a la reflexión sobre el orden político.

¿Qué amenaza al cuerpo político? No se trata solo de enfermedades figuradas o literales, ni tampoco de la no distinción entre ambas (que, en más de un sentido, es el objetivo del mismo cuerpo político), es algo a lo que podemos denominar "multiplicidad". ¿Y en qué consiste esa multiplicidad? Esta está constituida por, y existe a través de, sus circulaciones y sus flujos,

por su tránsito a través y su tránsito entre, incluso su tránsito más allá, movimientos que constituyen, al menos en el caso de la pestilencia, la plaga y la epidemia, tanto una constitución como una disolución del cuerpo político[36]. La multiplicidad, en ese contexto, no solo "va en contra" del cuerpo político, en cualquier sentido liberador.

La necrología del cuerpo político es propia tanto del momento en el que este se descompone y muere como de la mismísima naturaleza político-teológica del cadáver que será devuelto a la vida, resucitado y reinvestido de vida sobrenatural. Según el "problema de las multiplicidades" que presentan las plagas, pestilencias y epidemias, la multiplicidad nunca se encuentra separada del problema de la soberanía y, de hecho, está arraigada en él. Podríamos decir, quizá, que la multiplicidad es la "enfermedad" del cuerpo político, su "plaga".

Necrologías. Una necrología es, por tanto, el estudio de la enfermedad, el deterioro y la descomposición del cuerpo político. Pero, ¿qué es ese nekros sino una cierta descomposición de la "vida" y el "orden", que resulta en sí misma la dispersión o proliferación del nexo entre "vida" y "orden"? Posicionar la soberanía como enfrentada a la multiplicidad no es suficiente para comprender las permutaciones corporales a las que se somete el cuerpo político; la soberanía no está en simple oposición a la multiplicidad, ni ejerce dominio sobre ella de forma recuperativa. ¿Cómo se articula entonces el extraño isomorfismo entre ambas? En el caso de la epidemia, la plaga y la pestilencia, por ejemplo, nos lleva a tener en consideración los procesos de concentración y agregación de la descomposición y la resurrección, del desmoronamiento y la proliferación, del pasar y el atravesar[37].

Estos procesos invitan a un examen tanto de las patologías del cuerpo político como de las *poéticas* de este. Es en la expresión cultural del muerto viviente —y olvidamos demasiado a menudo que el cuerpo político es también un concepto cultural— donde descubrimos la intersección entre soberanía y multiplicidad.

En ningún sitio está mejor representada la poética del cuerpo de forma más efectiva que en el *Infierno* de Dante, donde vemos

estratificaciones de los muertos vivientes que son al tiempo producto del castigo divino y, por ello, meticulosamente gestionados como una masa de cuerpos agregados. Uno de los ejemplos más interesantes de esto es el sexto círculo del averno, donde Dante y Virgilio encuentran las gigantescas puertas fortificadas de la ciudad de Dite. A fin de poder cruzarlas, Virgilio debe apelar a la intervención divina ante la horda de demonios que las defienden. Habiendo pasado, ambos personajes contemplan una ciudad en ruinas, un paisaje de tumbas abiertas y en llamas:

"A la ciudad los pasos dirigimos,
seguros ya tras sus palabras santas.
Dentro, sin guerra alguna, penetramos;
y yo, que de mirar estaba ansioso
todas las cosas que el castillo encierra,
al estar dentro miro en torno mío;
y veo en todas partes un gran campo,
lleno de pena y reo de tormentos.
Como en Arlés donde se estanca el Ródano,
o como el Pola cerca del Carnaro,
que Italia cierra y sus límites baña,
todo el sitio ondulado hacen las tumbas,
de igual manera allí por todas partes,
salvo que de manera aún más amarga,
pues llamaradas hay entre las fosas;
y tanto ardían que en ninguna fragua,
el hierro necesita tanto fuego.
Sus lápidas estaban removidas,
y salían de allí tales lamentos,
que parecían de almas condenadas.
Y yo: «Maestro, ¿qué gentes son esas
que, sepultadas dentro de esas tumbas,
se hacen oír con dolientes suspiros?»
Y dijo: «Están aquí los heresiarcas,

sus secuaces, de toda secta, y llenas
están las tumbas más de lo que piensas» ”[38]

De nuevo tenemos ahí el ambiguo vitalismo de las “sombras” del inframundo de Dante, así como sus formas másicas y agregadas. Pero esos muertos vivientes no son solo una fuerza de juicio o de retribución divina, son, de hecho, lo contrario: aquello que es producido a través del poder soberano, que no solo castiga ordena la multiplicidad de cuerpos según su transgresión o amenaza.

En la versión de Dante de “los muertos caminarán sobre la tierra”, estos están recogidos de forma explícita en la ciudad de Dite; de hecho, los muertos vivientes son sus “ciudadanos”. Tal y como enfatiza Virgilio, los muertos vivientes están específicamente politizados: son herejes, aquellos que se han manifestado en contra del orden teológico y político, aquellos que se han distanciado de ese orden[39].

Los herejes, como muertos vivientes, son aquellos que extienden el desorden por la *polis* —mediante la disidencia o el faccionalismo—, y es en ese sentido que Dante los relaciona directamente con los habitantes de otros círculos en el Bajo infierno, incluyendo a los “sembradores de discordia” (que son meticulosamente desmembrados) y los “falsificadores” (que son infectados de peste y lepra).

En ninguna otra parte del *Infierno* se nos presentan analogías tan explícitas con la *polis* clásica. La ciudad de Dite es, por supuesto, muy distinta de la *polis* idealizada en *La República* de Platón, o de la *civitas dei* descrita por San Agustín; no es siquiera una ciudad humana viva, es una necrópolis, una ciudad muerta poblada de tumbas y de muertos vivientes caminando sobre la tierra; se trata de una *polis* invertida, un cuerpo político vuelto del revés.

En el *Infierno*, los muertos vivientes son una amenaza para el orden político y están organizados y regulados por un poder soberano que los determina a través de una intervención sobre el funcionamiento natural de las cosas, gestionando por tanto las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural. Esto último preserva el orden teológico-político existente e identifica una amenaza que se origina en el interior mismo del cuerpo político.

En ese cuerpo político mortificado somos testigos de dos formas de poder: el soberano, que juzga y castiga, y el regulador, que gestiona los flujos y la circulación de múltiples cuerpos, sus partes y sus fluidos[40].

En ese sentido, el inframundo de Dante es totalmente contemporáneo, ya que nos sugiere que el concepto de cuerpo político siempre enfrenta la doble dificultad de la necesidad de establecer un poder soberano y la de regular y gestionar las multiplicidades.

El tema resulta persistente, y podemos encontrarlo en ejemplos contemporáneos del cine de terror contemporáneo. El peculiar subgénero de las películas de zombis nos ha proporcionado durante muchos años distintas versiones de los muertos vivientes de Dante. Las tradiciones americana e italiana son los ejemplos más destacables a este respecto. Si bien *thrillers* del primer Hollywood como *La legión de los hombres sin alma* y *La rebelión de los zombis* pusieron a los héroes y doctores occidentales (o, en ocasiones, a los doctores-héroes) en el contexto del vudú y el colonialismo, las películas de zombis tras la seminal *La noche de los muertos vivientes*, de George Romero (1968), sitúan a los muertos vivientes en un entorno claramente americano y postindustrial, dando énfasis de forma autorreflexiva a la “mayoría silenciosa” a través del uso de la sátira política.

En cambio, la tradición italiana incorpora parte de ambos acervos. Aunque directores muy conocidos han coqueteado con el género, es Lucio Fulci quien ha explorado (algunos dirían que incluso explotado) el tema del muerto viviente en mayor detalle. Sus películas de zombis recogen la idea de que el encuentro colonial es un encuentro médico, así como que el poder de la medicina está relacionado con el poder —y la soberanía— sobrenatural de despertar a los muertos[41].

Los críticos de Fulci menosprecian su obra señalando que, en esencia, hizo la misma película una y otra vez. Y resulta complicado llevarles la contraria, ya que filmes como el clásico de culto *Nueva York bajo el terror de los zombies* (1979; estrenada en Italia como *Zombie 2*), *El más allá* (1981) o la extrañamente anodina *Miedo*

en la ciudad de los muertos vivientes (1980), presentan repetidamente una escenografía arquetípica, que resume visualmente cada una de sus películas: la de "los muertos caminan sobre la tierra". La escena final de *Nueva York bajo el terror de los zombies*, por ejemplo, muestra a los muertos vivientes tomando lentamente Nueva York, cruzando el puente de Brooklyn (al parecer los zombis vienen de Brooklyn...). Normalmente, tomas así funcionan como una retribución, con los muertos vivientes —producto del poder médico-soberano— vengándose de sus opresores. Podemos encontrar escenas similares en las películas de Romero: *El amanecer de los muertos* (1978), *El día de los muertos* (1985) y la más reciente *La tierra de los muertos* (2005) poseen momentos climáticos en los que los muertos vivientes, como una masa contagiosa, pasan por encima de las vallas, barricadas y búnkeres que los grupos humanos han construido para contener la amenaza. Los espacios por los que se desplazan los zombis —hogares, suburbios, centros comerciales, calles, plazas, bases militares y bloques de oficinas— resultan porosos a su lógica de miasma.

Se da un cierto romanticismo político en esas variantes modernas del muerto viviente. Llegados a determinado momento, la multitud prevalece por pura persistencia y caen los símbolos de la jerarquía, no sin cierto componente escatológico, ya que, aunque los zombis son universales, también resultan inespecíficos, una masa de ambivalentes fuerzas de juicio.

En esas escenas arquetípicas, a los muertos vivientes los impulsa un vitalismo antiguo, una forma másica de agregación. No solo ocupan la frontera entre lo vivo y lo muerto, también ocupan la establecida entre el binomio filosófico clásico de lo uno y lo múltiple, lo singular y lo plural. Su masificación y agregación es tanto una cuestión de número como de movimiento (si bien exasperantemente lento y persistente), comparable a la circulación de un contagio, un pasar, atravesar y, en sentido escatológico, ir más allá.

El cuerpo político es un concepto filosófico que también está relacionado con la poesía, y ambas disciplinas se encuentran una con otra en ese punto "necrológico" en el que la constitución deviene disolución y la composición se vuelve descomposición.

Visto desde la perspectiva del *Infierno* de Dante, el concepto de cuerpo político nos invita a pensar en la relación entre soberanía y multiplicidad, pero no forma de fenómeno necrológico, no de relación de liberación vitalista, heroica o romántica. El cuerpo político es, por definición, aquello que se marchita y se descompone, como el cadáver. Algo que se pudre y aun así está vivo.

Variaciones sobre el infierno. Siguiendo con el tema de la necrología, es interesante apuntar cómo las adaptaciones modernas del *Infierno* de Dante tratan de mostrar tanto la arquitectura del averno como sus muchas opciones de descomposición y derrumbe.



Las literarias son demasiado numerosas como para especificarlas todas aquí, aunque mencionaremos algunos ejemplos: *El sistema del infierno de Dante*, de LeRoi Jones (1965), que se sirve de técnicas literarias vanguardistas para reformular el averno en términos de deterioro urbano y contiene escenas dignas de El Bosco o Bruegel; e *Inferno*, de Larry Niven y Jerry Pournelle (1976), en la que Allen Carpentier, un escritor de ciencia ficción, muere durante una convención y es conducido a través de una versión del infierno de alta tecnología, futurista y semejante a un parque de atracciones.

En sus adaptaciones cinematográficas, sin embargo, vemos un énfasis mayor en la arquitectura de ese averno que nos permite acceder a él como cuerpo político estructural. En 1911 se proyectó por primera vez la película muda *El Infierno*, primer film producido

en Italia. Dirigida por Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguror y Adolfo Padovan, su rodaje duró más de tres años y contiene algunas escenas oscuras y mágicas con la capacidad de fascinarnos aún hoy en día y, a pesar de que los efectos especiales ni siquiera pueden compararse con el estándar actual, los directores hicieron un gran uso de los grabados de Gustav Doré para la composición de las tomas. Para escenas como la del círculo de los lujuriosos, se sirven de trucos fotográficos con los que provocar un sentido de ligereza y fluidez a los cuerpos en suspensión contra el cielo ennegrecido por una lluvia torrencial. *El Infierno* usa la sucesión de planos, de forma muy potente, para armar mundos enteros con una miríada de situaciones que tiene lugar en cada uno de ellos, conectados con el anterior y el siguiente por Dante y Virgilio al entrar y salir de cada encuadre. Esto no solo nos proporciona una visión de cada uno de los círculos del averno, nos sirve como una especie de portal entre cada uno de ellos, que los espectadores unimos mentalmente.

Mediante esta técnica se nos muestran los cuerpos en la película —en el plano— y también el cuerpo ensamblado de la película en sí, la arquitectura del averno como un todo, aunque esta solo se puede experimentar de forma temporal, como pasó a los lectores del *Infierno*. Esto se amplía ligeramente en la película de Nobou Nakagawa *Jigoku* (*Infierno*), de 1960. Considerado uno de los primeros filmes de terror realizados en el Japón de posguerra, en él Nakagawa combina nociones del inframundo propias de oriente y de occidente. La película está dividida en dos partes. La primera nos muestra los variopintos deseos, planes y fracasos de Shiro, un estudiante de teología de la Universidad de Tokyo. Parte melodrama y parte thriller criminal, en esta parte se representa, escena tras escena, a una serie de seres humanos que son víctimas unos de otros, cada uno de ellos tratando de llevar adelante, de forma egoísta, sus perversos planes. Esta primera mitad finaliza con un banquete surrealista y grotesco que incluye asesinato, suicidio, libertinaje y varios de los comensales envenenados por pescado en mal estado. Esto nos lleva a la segunda parte, en la que seguimos a Shiro a través de los distintos niveles del infierno. El uso que hace Nakagawa de los colores saturados y los hiperartificiales efectos otorga a esas

escenas un aire pesadillesco. Entre ríos de sangre hirviendo y bosques encantados, vemos cuerpos desmembrados y siendo devorados por ogros similares a demonios. Cuanta más verdad aprende Shiro sobre la naturaleza humana, más hondo cae en ese averno. En un momento de interesante hibridación cultural, al final de la película vemos al protagonista crucificado en una rueda budista de la vida, cosa que no sugiere que la primera parte se corresponde con la segunda, que el Infierno-en-la-Tierra se corresponde con la Tierra-en-el-Infierno.

Podríamos seguir enumerando adaptaciones directas como esta, pero ahora tomaremos un camino distinto y reflexionaremos sobre cómo algunas obras modernas se han empapado del *Infierno* de Dante, su espacio arquitectónico, sus pasajes entre círculos y su evocación de paisajes y criaturas extraños. Por ejemplo, la hipnótica *Kairo* (*Pulse*), de Kiyoshi Kurosawa (2001), que toma el espíritu de Dante y le añade tecnología actual. La película sigue a un grupo de amigos interesados en salas de videochat en Internet. Kurosawa rueda esas primeras escenas de un modo peculiar, ambientando la mayoría de ellas en estancias silenciosas y prácticamente a oscuras, solo iluminadas por el brillo del monitor de un ordenador. Las salas de videochat son mostradas dentro del marco del reproductor de vídeo de esa pantalla y también son lugares oscuros, a menudo vacíos. Kurosawa encuadra con la cámara en una posición ligeramente baja, completamente estática, de forma similar a como se sitúa en los filmes de Jasujiro Ozu. Conforme los personajes se van internando en esas habitaciones aparentemente vacías, se suceden extraños suicidios, brotes de agorafobia y comportamientos depresivos. En determinado momento, descubrimos que las salas de videochat que están usando no los conectan con otra gente, los conectan con el reino de los muertos. Las ventanas del reproductor de vídeo en la pantalla son portales al inframundo que están cruzando.

Arquitecturas de la muerte, pasajes sangrantes, portales... Numerosas películas de terror nos muestran entradas al infierno de la forma más improbable en los lugares más familiares (el tema principal en filmes como *Centinela de los malditos* o *Terror en Amytiville*).

Este es también el motivo central del documental experimental de 2011 *Devil's Gate*, de Laura Kraning. Carente de entrevistas o narración de voz, la película está compuesta de tomas en blanco y negro de la presa de Devil's Gate, al sur de California, en la que, en la década de 1940, tuvieron lugar una serie de experimentos ocultistas realizados por Jack Parson, ingeniero aeroespacial y cofundador del Jet Propulsion Laboratory. El documental se centra en los terrenos ahora abandonados y desolados que rodean la presa, cuyas imágenes intercala con fragmentos del diario de Parson. La imponente y abstracta forma geométrica de la presa contrasta con el desigual y caótico fluir del agua, la vegetación y la niebla, y aun así, la primera, producto de la intervención tecnológica humana sobre el entorno, está tan integrada en el paisaje que parece ancestral, primordial incluso, como si siempre hubiese estado ahí. Si bien *El Infierno* y *Jigoku* llevan a los espectadores a un recorrido por el averno, *Kairo* y *Devil's Gate* juegan con las superficies y los portales secretos y tenebrosos. En ellas se nos aleja del infierno, mientras que, al mismo tiempo, este se incorpora cada vez más a nuestro entorno vital.

El Infierno de Argento. Una joven residente de Nueva York abre un viejo libro con cubiertas de cuero, escrito en latín, que parece no haber sido aún leído por nadie: Las tres madres. Es obra de un arquitecto llamado Varelli. En él se cuenta la historia de un aquelarre compuesto por tres brujas, que están viviendo en secreto en tres ciudades distintas —Roma, Friburgo y la misma Nueva York—, en casas diseñadas por el propio Varelli, que se refiere a ellas únicamente como *Mater Lachrymarum*, *Mater Suspiriorum* y *Mater Tenebrarum* (madre de lágrimas, madre de suspiros y madre de la oscuridad). Uno de los diseños en el libro se parece sospechosamente al edificio que habita la joven. Sospechando que su apartamento ha sido diseñado por el arquitecto, la chica visita la librería de un viejo en el edificio de al lado y pregunta sobre el volumen que acaba de comprar. El demacrado y cascarrabias dueño de la librería solo proporciona pistas y medias verdades que acentúan la desconfianza de ella: "el único misterio es que nuestras vidas están gobernadas por gente muerta...". Cae la noche. Fuera, en la acera, la joven se fija en un enrejado de hierro que lleva a un sótano. Lo abre y desciende por

las escaleras con cautela. El lugar está cubierto de escombros: restos de mobiliario antiguo, tuberías oxidadas, cajas de madera, telarañas... Suena el goteo de una fuga de agua en una de las tuberías; debajo se ha formado un pequeño charco y un reguero fluye por el suelo lleno de surcos, como sangre por las arterias, hasta más allá de los confines del sótano, donde hay una tosca abertura en mitad del sucio cemento. Parece una especie de estanque, pero al mirar más de cerca resulta ser la entrada a una cámara inferior inundada. Al asomarse, se le caen las llaves al agua. No alcanza a cogerlas, así que se zambulle buceando para recuperarlas. En la cámara inundada encuentra restos de otra época: sillas y candelabros barrocos, una alfombra ornamentada, un juego de copas de cristal, una vieja chimenea y, sobre esta, un enorme retrato, ahora difuminado, en el que se puede leer la inscripción Mater Tenebrarum. Hay una puerta que parece dar a otra habitación, también inundada. De repente, un cadáver desollado aparece flotando en dirección a la chica, ascendiendo como si tratase de salir por la abertura. Presa del pánico, la muchacha nada hasta salir de la cámara, sube por la abertura, sale corriendo del sótano, regresa al interior del edificio y toma el ascensor hasta su apartamento. Vemos, abajo, el sótano. En la abertura se arracIman un puñado de entrecortados rayos de luz de manera que forman una especie de escultura prismática, tenebrosa y deteriorada. Empieza a sonar una ópera de Verdi.

Vida desastrosa. "El desastre", escribe Maurice Blanchot, "lo arruina todo al tiempo que deja todo tal cual"[42]. En esta época de desastres, cambio climático, epidemias globales y el continuo espectro del bioterror, somos constantemente invitados a pensar en la extinción de la raza humana en términos filosóficos y, a la vez, en aquellos temas de los que está hecho el género de horror. Dado este contexto, parecería que el cuerpo político hoy en día es global e interconectado, viral e informático, en la nube, elemental, climatológico. En sus límites, podría perfectamente superponerse al planeta, dando como resultado la increíble imagen de un planeta muerto viviente...

Ciudades derruidas, ciudades inundadas, ciudades en cuarentena... La coherencia corporal de la *polis* parece hallarse continuamente bajo ataque mientras se intenta fortificar sus

fronteras y rearticular el aparato conceptual con el que hacerlo. En medio de esas fisuras y fragmentaciones, la vida desnuda es representada en su precariedad, una vida siempre vulnerable, tenue, casual y, por tanto, siempre excepcional. En ningún sitio se ve reflejada con tanto detalle la precariedad de la vida como en los asuntos médicos y de salud pública concernientes a la "biodefensa"[43]. Que el *bios* pueda ser defendido ya resulta algo destacable en sí mismo; pero más relevante aún es la noción de que el *bios* puede ser defendido de ataques terroristas, así como de "ataques" de la naturaleza. En el caso del bioterrorismo, ambos tipos de ataque se vuelven indisociables, culminando en un cuerpo político que es tan natural como artificial, amenazado por la misma forma de vida què lo constituye[44].

Hoy en día, sin embargo, ya no hablamos del cuerpo político; sus términos han sido relegados a los oscuros y polvorientos rincones de un interés meramente histórico o especializado; son metáforas muertas. Aun así, a pesar de o precisamente por ello, debemos tener en cuenta la francamente gótica longevidad del concepto. Si hoy hemos desterrado el "cuerpo político", no es porque la idea en sí haya dejado de existir, sino, quizá, porque los asuntos derivados de él nunca han sido tan relevantes como lo son ahora para el debate filosófico contemporáneo sobre el "estado de excepción", la "biopolítica" y la "multitud"; además de la proliferación, como si de zombis se tratase, de películas, series de televisión y demás que contienen alguna variante de la ciudad de los muertos vivientes de Dite, la ciudad que es un sepulcro, la *polis* que es, al tiempo, una necrópolis.

3. Reflexiones sobre lo gótico

El libro de las bestias (el *Maldoror* de Lautrémont). En 1868, apareció en las librerías de París un libro delgado, publicado anónimamente, titulado *Los cantos de Maldoror* (en adelante, *Maldoror*). Contenía solo el primero de esos cantos, y su supuesto autor era un tal "Comte de Lautrémont", un seudónimo muy en la

línea del gusto del fin-de-siècle por lo gótico, lo decadente y el giro hacia un aristocratismo literario y estético. Durante su vida póstuma, el libro causó un impacto decisivo en la contracultura, el surrealismo y hasta en el situacionismo. Pero en la época de su publicación, fue totalmente ignorado; incluso cuando el Canto I fue reimpreso en la antología *Parfumes de l'Ame* un año después y el *Maldoror* apareció completo en forma de libro.

No es difícil entender por qué la obra fue completamente ignorada. No era poesía ni prosa, ni ficción ni no-ficción; ni siquiera encajaba en el popular género del *roman noir* o en la por aquel entonces emergente forma de la prosa poética. El siguiente fragmento —del Canto II— es muy representativo de la idiosincrasia del texto:

> "*Existen en la vida horas en las que el hombre, de piojosa cabellera, lanza con los ojos fijos furiosas miradas a las verdes membranas del espacio, pues le parece escuchar, ante sí, el irónico abucheo de un fantasma. Titubea e inclina la cabeza: lo que ha oído es la voz de la conciencia. Entonces, sale de casa con la velocidad de un loco, toma la primera dirección que se ofrece a su estupor y devora las rugosas llanuras de la campiña. Pero el amarillento fantasma no le pierde de vista y le persigue con similar velocidad. A veces, en una noche de tormenta, mientras legiones de pulpos alados, que a lo lejos parecen cuervos, se ciernen por encima de las nubes, dirigiéndose con rígido bogar hacia las ciudades de los humanos, con la misión de advertirles que cambien de conducta, el guijarro, de sombría mirada, ve a dos seres que pasan a la luz del relámpago, uno tras otro, y, enjugando una furtiva lágrima de compasión, que se desprende de su helado párpado, exclama: «En verdad lo merece, y eso es sólo justicia.» Tras haberlo dicho, regresa a su huraña actitud y sigue mirando con nervioso temblor la caza del hombre y los labios mayores de la vagina de sombras, de donde se desprenden, sin cesar, como un río, inmensos espermatozoides tenebrosos que emprenden el vuelo por el lúgubre éter, ocultando, con el vasto despliegue de sus alas de murciélago, toda la naturaleza y las legiones solitarias de pulpos, que se han vuelto taciturnos ante el aspecto de esos fulgores sordos e inexpresables*"[45].

En Maldoror abundan los animales, pero sus funciones varían de lo simbólico a lo científico y a lo absurdo. El párrafo que abre el Canto IV extiende la letanía de la animalización por todo el espectro del ser, de lo humano a lo mineral, culminando en uno de los muchos conjuros contra la humanidad que contiene el texto:

> *"Es un hombre o una piedra o un árbol el que se dispone a iniciar el cuarto canto. Cuando el pie resbala al pisar una rana, se experimenta una sensación de asco, pero cuando apenas se roza el cuerpo humano con la mano, la piel de los dedos se resquebraja, como las escamas de un bloque de mica roto a martillazos, y, al igual que el corazón de un tiburón, que lleva una hora muerto, palpita todavía, en cubierta, con tenaz vitalidad, nuestras entrañas se agitan de cabo a rabo, mucho tiempo después del contacto. ¡Tanto horror inspira el hombre a su propio semejante! Tal vez me engañé cuando lo digo, pero tal vez, también, diga la verdad. Conozco, concibo una enfermedad más terrible que los ojos hinchados por las largas meditaciones sobre el extraño carácter del hombre: pero estoy buscándola todavía... ¡Y no he podido encontrarla! No me creo menos inteligente que otro y, sin embargo, ¿quién se atrevería a afirmar que he tenido éxito en mis investigaciones? ¡Qué mentira brotaría de su boca! El antiguo templo de Denderah está situado a una hora y media de la orilla izquierda del Nilo. Hoy, innumerables falanges de avispas se han apoderado de los canalones y las cornisas. Revolotean en torno a las columnas, como las tupidas ondas de una negra cabellera. Únicos habitantes del frío pórtico, custodian la entrada de los vestíbulos como un derecho hereditario. Comparo el bordoneo de sus alas metálicas con el incesante choque de los témpanos, precipitándose unos contra otros, durante el deshielo de los mares polares. Pero si considero la conducta de aquel a quien la providencia dio el trono de esta tierra, los tres alerones de mi dolor dejan oír un mayor murmullo"*[46].

Gran parte del libro exhibe un sentido de efusión de palabras, sonidos e imágenes; páginas tras páginas de densos bloques de texto y criaturas fantasmagóricas apareciendo una tras otra. En algunos momentos el texto interpela al lector, prácticamente lo confronta; en otros, divaga en forma de descripciones casi científicas de la flora y la fauna; en otros, entra repentinamente en el ámbito del horror

pulp o el romance gótico. Maldoror rompe todas las reglas de la poética, no por afectación vanguardista, más bien porque no puede evitar hacerlo. Parece no existir límite alguno para él; en cierto sentido, su extensión y su división en seis cantos parece arbitraria.

La única reseña aparecida en la época de su publicación original expresa un asombro desconcertado: *"la hiperbólica ampulosidad del estilo, la salvaje extrañeza, el desesperado vigor de su concepción, el contraste del apasionado lenguaje con las aburridas elucubraciones sobre el tiempo presente, todo ello lleva a la mente a un profundo estupor"*[47].

La reacción del reseñista resuena con las posteriores menciones a *Maldoror* por parte de la crítica y la historiografía literarias. Comentarios que siempre han sido breves y asombrados, como si estuviesen dirigidos a una bestia extraña y amenazante. Antonin Artaud resume la actitud general de la crítica de los siglos XIX y XX hacia Lautréamont, Nerval y Baudelaire: "han tenido miedo de que su poesía saliera de sus libros y revirtiera en la realidad"[48].

De hecho, esos comentarios sobre Maldoror resultan precisamente interesantes por cómo, sin quererlo, tratan al texto como algo vivo, el texto como animal. Para muchos lectores, la obra les enfrenta a uno de forma abyecta y monstruosa, y se asemeja a una anomalía teratológica compuesta de piezas y retales, un *corpus* inacabado y desatendido. En oposición a la textualidad de lo animal que tan frecuentemente encontramos en la representación literaria, *Maldoror* parece optar por la animalidad del texto, que está compuesto por múltiples zarcillos que escapa de la página con la intención de devorar al lector. En *La agonía romántica*, publicado en la década de 1930, el crítico literario Mario Praz dedica solo unos párrafos a Lautréamont. Pero, incluso en esa escasa mención, se da un eco de la tendencia a tratar su obra como una criatura antinatural, al referirse a *Maldoror* como *"un caso tardío aunque extremo de byronismo caníbal"*[49].

Cuando el libro fue "descubierto" por los surrealistas, se produjo un cambio en la percepción del texto: la animalidad de la

obra dio paso repentinamente a una cualidad mística. André Breton dijo que *Maldoror* era *"la expresión de una revelación tan completa que parece exceder al potencial humano"*. Philippe Soupault publicó varias ediciones del libro y Louis Aragon escribió el ensayo *Lautréamont et nous*. Sin duda, Breton, Soupault y Aragon quedaron prendados de las sorprendentes yuxtaposiciones en el texto, cuya frase más famosa es *"como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección"*. Pero los comentarios de Breton apuntan a otro aspecto de *Maldoror*, que amplía la animalidad del texto y su persistente y vigoroso antihumanismo. A pesar de que los surrealistas eran inflexiblemente críticos con la religión, es notoria la importación de multitud de temas místicos y ocultistas que realizaron en favor de sus obras. No sorprende, pues, que *Maldoror* —que llegaría a formar parte del canon surrealista— sea descrito de forma recurrente en términos místicos: Breton se refirió a Lautréamont como *"esa deslumbrante figura de luz negra"*; Artaud elogió *Maldoror* por su casi mística *"lucidez perfecta"*, una *"orgía del inconsciente colectivo que invade la consciencia individual"*; y René Daumal aseguró que Maldoror no era ni más ni menos que una "guerra santa" contra la humanidad.

Esas dos visiones de *Maldoror* —como animalidad y como espiritualidad— a menudo se confunden y se vuelven indistinguibles la una de la otra, dando como resultado algo a lo que Gaston Bachelard se refirió como *"la bendición de la metamorfosis"*. Mucho de ello se ve reflejado en los estudios literarios modernos centrados en la obra. Primero, se da la cuestión de la autoría: la persona real, Isidore Ducasse, que usa el seudónimo de Conde de Lautréamont y del quel se sabe muy poco, más allá de que nació en Montevideo, Uruguay, en 1846 y que en 1870 falleció en su habitación de hotel parisina en misteriosas circunstancias. Algunos detectives literarios han señalado las similitudes entre el nombre Lautréamont y la novela gótica de Eugene Sue del mismo título, publicada en la década de 1830. En cuanto al título, se suele comparar *Maldoror* a la fórmula francesa mal d'aurore, "amanecer malvado", algo que parece corroborar una de las pocas cartas escritas por Ducasse que se conservan: *"Déjeme ante todo que le explique mi situación. Canté el mal como*

lo hicieron Misckiéwickz, Byron, Milton, Southney, A. de Musset, Baudelaire, etc."[50].

Posteriores trabajos detectivescos han destacado las muchas apropiaciones textuales en Maldoror, desde los préstamos literarios tomados de Homero, la Biblia, Shakespeare, Dante, Baudelaire y Maturin a extensos fragmentos de libros de texto sobre matemáticas y ciencias naturales, entre los que destaca la *Encyclopédie d'histoire naturelle* (1850-61) de Jean-Charles Chenu. Otros "hechos" alrededor de la obra apuntan a un texto que, a todos los niveles, trata de deshumanizarse a sí mismo, que se desliga de la autoría, de la voz auténtica e incluso del significado. *Maldoror* resulta depredador en su vasta apropiación y, tomando la definición de Praz, en última instancia se vuelve autófago, se devora a sí mismo en el proceso. Como veremos, esa tendencia a la autoabnegación, al tiempo corporal y textual, permite que la obra derribe las barreras entre lo bestial y lo espiritual.

Garras y dientes, carne y sangre. Entre los modernos estudios sobre *Maldoror* hay un significativo número de trabajos centrados en el papel de la variedad de criaturas que pueblan el texto, sean estas fantásticas, productos de la imaginación, animales reconocibles según las ciencias naturales o la idea abstracta de "animalidad" en sí misma. El trabajo crítico, sin embargo, difiere sobre cómo aproximarse al tema. Algunos abogan por entender esos animales a través del lenguaje y los tropos lingüísticos. Por ejemplo, en su análisis sobre los símiles animales en la obra, Peter Nesselroth argumenta que estos deben ser entendidos en el contexto de su representación cultural, contexto que permite a Lautréamont jugar con las comparaciones entre humanos y animales (incluyendo las muchas descripciones científicas insertadas). El resultado de tal disrupción de las convenciones del lenguaje poético es que el lector *"descubre que Lautréamont le está revelando una nueva forma de percepción, una visión no restringida por los límites artificiales impuestos por la cultura, ya que las fronteras entre lo objetivo y lo subjetivo han desaparecido"*[51].

Otros acercamientos proponen que esas criaturas extrañas y anómalas sean entendidas como sueños, fantasmas y arquetipos de pesadilla. Eso es lo que propone Alex de Jonge en su análisis de

Maldoror como una extensa "anatomía de una pesadilla". Los animales en la obra son frecuentemente representados de forma extravagante, o bien mediante una inversión del orden natural (arañas o ranas que hablan), o bien a través de exageraciones de escala (la luciérnaga del tamaño de una casa). Para de Jonge, *"Lautréamont distorsiona y destruye las matrices esenciales a través de las cuales decodificamos la realidad. Sus distorsiones amenazan nuestro sentido del espacio, de lo que está arriba y lo que está abajo, nuestra capacidad de juzgar el tamaño relativo de las imágenes formadas en la retina"*[52]. Los animales recurrentes en las páginas de Maldoror —insectos, reptiles y anfibios— destacan por su radical diferencia respecto al animal humano. *"Nos son tan ajenos que plantean una devastadora amenaza, una rica fuente de pesadillas"*[53].

En último lugar, están aquellos acercamientos que proponen entender esos innumerables animales, criaturas y monstruos con relación al concepto de "naturaleza" según la historia de la ciencia, en la que van de la mano la filosofía natural, la lógica, la clasificación e incluso la teología. En su admirable informe sobre los animales en *Maldoror*, Alain Paris sugiere que, en su excesiva proliferación de formas de vida tanto reales como fantásticas, la obra adopta la forma del bestiario. Para Paris, Lautréamont *"es un explorador, un explorador de lo humano. También un explorador de lo inhumano y, en particular, del reino animal. De ahí nace el bestiario, como una distracción registrada en un diario"*[54].

Aunque comentásemos cada uno de los ejemplos proporcionados por uno u otro de los animales en el texto, tal tabulación no nos aproximaría lo más mínimo a la animalidad de *Maldoror*. En el libro, los animales no son ni ejemplos del mundo natural ni figuraciones alegóricas de los seres humanos; su mensaje es claro: *la animalidad no es reducible a los animales*.

La obra crítica que nos permite deducir esto último es *Lautréamont*, el estudio realizado por Gaston Bachelard en 1939. En su análisis del "complejo de vida animal" en Maldoror, Bachelard propone entender la animalidad en un plano fenomenológico, como "agresión pura, *en el estilo mismo en que se ha dicho* poesía pura "[55].

Para él, esto significa entender a los animales menos como especies científicas o símbolos culturales y más en términos afectivos. Como señala, *"en Lautréamont el animal es captado ya no en sus formas, sino en sus funciones más directas, precisamente en sus funciones de agresión"*[56].

Los animales son lo que hacen: se mueven, crecen, se abalanzan y devoran. En ese sentido, Maldoror es un inventario de afectos: *"Una clasificación completa de las fobias y de las filias animales daría una especie de reino animal afectivo que sería interesante comparar con el reino animal descrito por los Bestiarios de la antigüedad y de la Edad Media"*[57].

Uno de los análisis de Bachelard que resultan más reveladores surge cuando contrasta a Lautréamont con La Fontaine. Este último, conocido autor de fábulas animales, tiende a retratar a humanos de aspecto animal; los animales en sus fábulas solo aparentan serlo, bajo las apariencias son simplemente ejemplos de las tipologías y personalidades humanas. En Lautreámont se da lo contrario: los humanos, cuando aparecen en el texto, tienden a parecer animales o son rápidamente animalizados en sus acciones.

Si La Fontaine está interesado en lo humano del animal, Lautréamont lo está en lo animal de lo humano. Es más, los humanos en *Maldoror* no solo parecen animales, con frecuencia sufren metamorfosis y se convierten en estos. Bachelard hace hincapié en esa animalidad activa, dinámica y "agresiva", por la que esta es equivalente a la función. También esto contrasta con La Fontaine, para quien la animalidad es fisionomía, representación y forma. En los innumerables híbridos, teratologías y metamorfosis que constituyen *Maldoror*, Lautréamont presenta un concepto de la animalidad que constantemente produce vida, la vida como representación. Mientras que Lautréamont entiende la animalidad como una explosión de afectos, La Fontaine lo hace como un conjunto de comportamientos. Bachelard resume este punto dando rienda suelta al matiz de romanticismo presente en todo su estudio: *"La Fontaine ha descrito una psicología humana tras la fábula animal. Lautréamont, reviviendo las impulsiones brutales, tan fuertes aún en el corazón de los hombres, ha descrito una fábula inhumana"*[58].

Comparaciones como la anterior permiten a Bachelard alargar su contribución analítica al estudio de *Maldoror* e identificar

de forma más específica la animalidad en y del texto. Una catalogación de las principales apariciones de animales revela, según él, dos aspectos principales que constituyen la animalidad de la obra. Está la rasgadura, y su asociación con la fisiología de la garra, el pico y el cuerno, y está la succión, y su asociación con la ventosa, el colmillo y la boca. Para Bachelard, estos constituyen los polos gemelos de la animalidad del libro: *"De hecho, creemos que el lautréamontismo actúa así siempre dentro de los dos temas de la garra y de la ventosa, correspondientes al doble llamado de la carne y de la sangre"*[59].

Más aún, la succión y la desgarradura no son exclusivos de sus correspondientes órganos anatómicos. La acción de desgarradura (o succión) puede ser pasada lateralmente de la garra al colmillo, al pico o al aguijón. De igual manera, el objeto de la desgarradura (o succión) puede ser transferido de la carne bajo la piel anfibia al suave mármol de la estatua. Esa transferencia lateral resulta tan fecunda en *Maldoror* que casi se vuelve arbitraria, adquiriendo una propensión casi optimista a la formación y deformación de las formas. Como señala Bachelard, en la obra *"lo bello nunca puede ser simplemente* reproducido; *requiere que primero sea* producido. *Le toma a la vida, a la materia misma, energías elementales que en principio son* transformadas, *después* transfiguradas"[60].

En una de las escenas descritas por Bachelard, el "espíritu" descarnado de Maldoror es transformado, primero en un águila, luego en una bandada y, finalmente, en un extraño "cuerpo perdido", fantasmagórico, formado por un par de alas de albatros arrancadas y pegadas a la cola de un pez, que ejecuta un airado vuelo con el que desafía al "Creador". Para Bachelard, momentos así se refieren no tanto a lo animal como al proceso de animalización, señalando *"una manera de aturdimiento de la facultad animalizante, que, por esta vez, animaliza cualquier cosa. En su insuficiencia, esa síntesis biológica inmediata, muestra, por otra parte con toda claridad, la* necesidad de animalizar *que se encuentra en el origen de la imaginación"*[61]. Así, aunque aparece un gran número de animales en *Maldoror*, para Bachelard, estos son absorbidos por la fisiología afectiva de la rasgadura y la succión, la garra y el diente, la carne y la sangre.

En Maldoror la animalidad no es de ningún modo idéntica a lo animal *per se*, y, aun así, el texto está repleto de animales salidos de libros de historia natural, así como de los mundos fantásticos de la literatura, el bestiario y el mito. Esa clase de estratificación —animales en el texto y animales como texto— es algo que solo puede lograrse mediante textos poéticos "antigenéricos" como este, con sus muchas referencias, préstamos, apropiaciones y modos de pastiche. Propongo algo, pues: *la animalidad es ese punto en el que convergen los animales* en *el texto y el texto* como *animal*[62]. Ese punto de convergencia se encuentra, como Bachelard ya insinuó, en la forma.

La felicidad de la metamorfosis. *Maldoror* es un texto en el que las salvajes metamorfosis de las criaturas son solo equiparables a las igualmente salvajes metamorfosis del mismo. Tan grande es esa animalidad de la forma que la producción y destrucción, la generación y el deterioro, el formar y el deformar tienden a solaparse. En *Maldoror*, *"el ser vivo tiene un* apetito de formas *al menos tan grande como un* apetito de materia"[63]. Ese énfasis en la forma y en las formas de vida sitúa a Lautréamont con relación a Aristóteles. Mientras que las obras dedicadas a la filosofía de la naturaleza de este último incluyen detalladas descripciones de animales, es en el tratado conocido como *Acerca del alma* donde este habla de la vida en sí misma, más allá de cualquier manifestación concreta. La pregunta que guía la investigación de Aristóteles tiene relación no solo con el entendimiento de esta, también con el entendimiento de la vida de cada forma de vida. Para él, debe haber algo sustancial en todas y cada una de las formas de vida, de manera que podamos afirmar que un pájaro, un ser humano, un árbol y un pulpo están vivos. Es aquí donde Aristóteles plantea el término *psukhç* (traducido habitualmente como "alma" o, de manera más precisa, "principio de vida"). Esa alma o principio de vida estaría directamente conectado con la forma de cada ser vivo. Como apunta Aristóteles, *"el alma es necesariamente entidad en cuanto forma específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida"*[64]. Por lo demás, ese principio de las formas de vida está en continua formación, en el sentido de que es una actualización del potencial para la vida: *"Queda expuesto, por tanto, de manera general qué es el alma, a saber, la entidad definitoria, esto*

es, la esencia de tal tipo de cuerpo"[65]. La capacidad para la forma es, para un pensador como Aristóteles, sinónimo de potencial para la vida; no hay vida sin forma de vida.

Al contrario que en Aristóteles, la forma en *Maldoror* no es ni aquello que posee materia ni aquello abstractamente formado como un contenedor vacío. La forma no es un fin en sí mismo ni da lugar a la prioridad ontológica de la materia (incluso aunque esta materia sea observada en términos de sus propiedades vitalistas y emergentes). La forma no lleva a aquello que está bien formado o in-formado. Es, en términos de Bachelard, la dinámica de la desgarradura y la succión, la carne y la sangre, la garra y el diente; pero estos son, a su vez, manifestaciones de una animalidad general, dirigida por un "apetito por las formas" agresivo y generativo. En *Maldoror* se da un sentido en el que todo es devorado por la forma, al tiempo que la forma devora todo, incluso a ella misma; la forma nunca es formada, sino devorada, metabolizada, destruida y reconstituida de nuevo con un aspecto distinto. La animalidad de la obra es, en cierto sentido, la prolongación del aristotelianismo hacia su conclusión lógica, en la que dar forma es también reformar y deformar. *Maldoror* no es exactamente opuesto al artistotelianismo; si acaso, es un aristotelianismo desbocado, salvaje.

El "apetito por las formas" posee una teleología ostensiblemente espiritual. No es arbitrario ni casual a pesar de sus connotaciones agresivas y relacionadas con lo instintivo. Bachelard cuenta que este pasa por sucesivas fases hasta culminar en un estado de éxtasis casi místico. La animalidad de *Maldoror* "*atravesaría un mundo de formas vivientes concretadas en bestiarios bien definidos, después, una zona de formas ensayadas como sueños experimentales, siguiendo la fórmula dada por Tristán Tzara, desembocaría, por último, en la conciencia más o menos clara de una libertad casi anárquica de espiritualización*"[66].

La afirmación es breve y Bachelard no la desarrolla más que eso, pero resulta muy interesante la posibilidad de que la animalidad en el núcleo de *Maldoror* sea en realidad una espiritualidad. La "anarquía espiritual" de la obra es resultado directo de su agresiva y vitalista animalidad de las formas. En su estudio, Bachelard

recurre a otra fórmula importante —"la felicidad de la metamorfosis"— a fin de describir esa intersección de animalidad y misticismo: "*hay textos muy claros que producen el frenesí de la metamorfosis, y sobre todo la* felicidad *de la metamorfosis (...) En Lautréamont, con mucha frecuencia, la metamorfosis es el medio de concretar de inmediato un acto vigoroso*"[67]. Una vez más, esto no se desarrolla en mayor profundidad, pero es, sin duda, algo crucial para la comprensión de esa animalidad. La "felicidad de la metamorfosis" no solo describe una animalidad indistinguible de la tendencia mística, trata de concebir la forma de un modo que es al mismo tiempo elevado y bajo, lo bestial y lo espiritual, lo deforme y lo informe.

Bachelard no es el único lector de Maldoror que ha señalado ese aspecto espiritual (en concreto, la espiritualidad desafiante y anárquica presente en el texto), ya que esta es parte implícita de la fascinación de los surrealistas por Lautréamont y es el tema de gran parte del estudio de Maurice Blanchot *Lautréamont y Sade*. Recientemente esto ha sido estudiado también por Liliane Durand-Dessert en su La Guerre Sainte: Lautréamont et Isidore Ducasse, en el que, en contra de interpretaciones previas, la autora sostiene que en el corazón de Maldoror tiene lugar una "guerra santa": "*Esta revolución de la consciencia de la que* Maldoror *es (...) rastro legible, no resulta en sí un fenómeno nuevo, ya que es constituyente de la formación de todas las religiones y algo que podemos encontrar en la base de todas las tradiciones iniciáticas*"[68].

De hecho, podemos extraer las implicaciones de los breves comentarios de Bachelard al refundir *Maldoror* como un texto sobre la animalidad estructurado como itinerario místico. El texto parte de un estado normativo de lo humano, estructurado según la división de formas de vida (humano, animal, planta, mineral) que se corresponde con la división de las facultades de la vida (razón, movimiento, nutrición, cambio). Vemos todos los ejemplos de la cultura europea del siglo XIX: la familia burguesa, la juventud inocente, amantes y aventureros, hombres de ciencia y, por supuesto, sacerdotes; pero también criminales, locos, enterradores y enfermos en su lecho de muerte. En resumen, la vida y el mundo

de lo humano. En *Maldoror* esto es el mundo humano de la ciencia y la religión, especialmente de la historia y la teología naturales. Aquí la animalidad se reduce a lo animal, ya sea en forma de iconografía religiosa (por ejemplo, las ovejas, las cabras y los perros negros) o en términos de racionalismo científico (por ejemplo, las numerosas apropiaciones de la *Encyclopédie d'histoire naturelle*).

En este mundo, *Maldoror* representa la invasión de la animalidad, la invasión de lo humano por parte de lo inhumano. En ocasiones esto tiene lugar mediante los mismos animales, escogidos por sus grandes diferencias con respecto a lo humano (los varios híbridos de anfibio y reptil que pueblan el libro), y en otras mediante el conjunto de estos (rebaños, bandadas y manadas). En un momento del Canto I esta clase de animalidad es presentada como una fuerza miasmática y predadora que acosa al espacio doméstico y a la familia; el miasma se convierte en una jauría de perros rabiosos que, de algún modo, conectan telepáticamente con un niño en la seguridad de su cama, asustado al comprender su destino. En escenas así, los personajes humanos se enfrentan a algo radicalmente inhumano a lo que solo pueden referirse como "mal" o "crueldad". En el Canto II el descubrimiento de un cadáver en el Sena provoca una reflexión sobre la arbitrariedad de la muerte que correlaciona con un fragmento anterior en el que el protagonista se imagina el cadáver de Dios, compuesto por una multitud de peces y anfibios. La aprensión y el pavor son predominantes, como si el aparente orden del mundo demasiado humano hubiese sido suspendido de repente. Todas las acciones humanas parecen arbitrarias, un penetrante sentido del terror toma de improviso las situaciones más seguras y normales.

En la fase siguiente somos testigos de la animalización de lo humano y lo divino. Ahora la obra va más allá de la confrontación de lo humano y lo animal, y entra en el terreno de la hibridación efectuada a través del doble activador Bachelardiano de la desgarradura y la succión. Las relaciones humano-animal, animal-animal y animal-Dios se desarrollan en sucesivas metamorfosis y transformaciones. Además de híbridos humano-animal, encontramos: una araña vampírica reencarnada, el soliloquio de una luciérnaga

sobre la prostitución, una larga elegía realizada por un vidente hermafrodita mientras duerme, un pulpo decapitado que se rebela contra Dios, y un escarabajo pelotero representando su triste y excremental drama sisífico. Quizá el ejemplo más claro de este tipo de animalidad lo encontremos en el Canto II, donde, en mitad de una escena de naufragio durante una tormenta en un acantilado rocoso, el narrador tiene un apasionado encontronazo sexual con un tiburón gigantesco.

La última fase de ese itinerario místico lleva la inmediatez de la animalidad a la pura apertura de la forma mediante incesantes metamorfosis. El texto se aleja de la animalidad en sí para pasar a la animalidad de él mismo; las escenas y sucesos representados en el libro —tomados prestados de otras fuentes— dan lugar de forma gradual a una producción de formas casi puramente arbitraria (una "espiritualización anárquica"). Uñas de vampiro que crecen durante semanas tomadas por el ansia de sangre de bebé; un pelo encontrado en la cama de un burdel articula un soliloquio; cada una de las partes del cuerpo se transforma en un reptil o un roedor; Dios es convertido en un sapo y luego en un cerdo gigante; contemplamos el mundo a través de los ojos de una pitón, de un basilisco y de un roble; y las matemáticas se vuelven algo al mismo tiempo reverenciado y horroroso, lo inhumano en su forma definitiva.

Así pues, en la medida en que Maldoror piensa la animalidad desde la perspectiva del misticismo, podemos discernir un itinerario místico impulsado por "la felicidad de la metamorfosis", una animalidad de las formas que tiene su *telos* en la negación dual de lo humano y lo divino, el hombre y Dios. En los últimos estadios de ese itinerario, el texto pasa de la reproducción a la producción, de la representación a la presentación, marcando un desplazamiento desde la animalidad en el texto a la animalidad del texto. Todo parte de la premisa de que la animalidad en la obra no se reduce a los animales, lo que significa centrarse en el proceso dador-y-generador-de-forma de las formas de vida, que es llevado al extremo en los casos de metamorfosis monstruosas. Aquí la animalidad es ese principio de vida generador de formas (la *psukhç* de Aristóteles) que condiciona la posibilidad de forma misma, la capacidad para la

forma en sí. Filosóficamente hablando, tal noción supone una metafísica de la generosidad, un compromiso con un primer principio de generación, fecundidad y afirmación que, por definición, no puede ser examinado por la filosofía. Quizá es precisamente por ello que esa clase de animalidad adquiere el tono de la mística.

Llevo un cadáver conmigo. *Maldoror* nos propone una relación entre animalidad y espiritualidad, el orden "más bajo" y el orden "más elevado", ambos son definitivamente no humanos, incluso antihumanos. Sin duda un fuerte hilo antihumanista recorre la obra, hecho evidente tanto en la violencia ejercida sobre prácticamente todos los personajes humanos como en el bestiario de animales, partes de estos y transformaciones. Los seres humanos pasan por monstruosas mutaciones en *Maldoror* mientras Lautréamont despotrica contra lo humano en todos sus aspectos (incluyendo esa fantasía obra del hombre que es el Dios omnisciente: *"el bestiario de nuestros sueños anima una vida que retorna a las profundidades biológicas (...) Todas las funciones pueden crear símbolos; todas las herejías biológicas pueden dar fantasmas"*[69].

La visión tradicional de los animales en la filosofía suele hallarse dividida: tiende a reducir a estos a su sustrato naturalista o elevarlos al ámbito abstracto de los flujos y las fuerzas. Irónicamente, en la filosofía de los animales estos desaparecen tras las brumas de la observación empírica, la clasificación epistemológica y las necesidades hermenéuticas del mito, el símbolo y la profundidad psicológica. O bien la animalidad es reducible a los animales, o bien es elevada a fin de incluir a la vida humana; o bien la animalidad excluye a lo humano, o bien lo incluye. Según la primera visión —una versión lateral de la animalidad—, todas las formas de vida se encuentran desplegadas en un mismo plano como parte del reino animal, cada una de ellas con características diferentes. Según la segunda —una versión vertical de la animalidad—, todas las formas de vida están organizadas según una jerarquía de capacidades y funciones. Sin embargo, ambas visiones tienen en común un compromiso filosófico con una *metafísica de la generosidad* y la prodigalidad, una ontología vitalista de formas fecundas que

proliferan, generan y cambian constantemente. La animalidad de los animales es este compromiso con la idea de una generosidad primordial y vitalista de la creación y la forma. De ahí que la filosofía de los animales deba suponer algo previo al animal, llamado "vida", que está conectado, de algún modo esencial, a la generación y proliferación de formas que constituye la visión tradicionalista de la animalidad. Esta metafísica de la generosidad es, resumiendo, el *a priori* de la animalidad.

En el meollo de la felicidad de la metamorfosis y su itinerario místico reside un compromiso filosófico con una noción de la vida como generación, fecundidad y proliferación de formas de vida. Reside una metafísica de la generosidad que determina y condiciona esa felicidad de la metamorfosis, y es esa metafísica vitalista la que contribuye a la glorificación de lo humano en términos de su capacidad creativa y evocaciones románticas de la "imaginación abierta". En definitiva, todo es generoso, y lo es en beneficio de lo humano.

Si este es el caso, entonces podemos preguntarnos si hay en *Maldoror* una animalidad que no resulte una felicidad de la metamorfosis vitalista y generosa, sino a la inversa: una que niegue la vida, que se aleje de la forma, que la liquide y la disipe, que la vacíe; una animalidad que conciba el misticismo como una disipación de la forma. ¿Existe una animalidad de la ausencia, de la distancia, de la opacidad, una especie de animalidad tenebrosa? Si es así, esto significaría entender aquellos momentos de *Maldoror* en los que la animalidad cesa, no como si estuviese ausente, simplemente como si fuera inaccesible. La animalidad en la obra no es una proliferación continua de formas, es algo que se desliza , es un animal que pierde su forma y se convierte en una bandada que a su vez se disgrega, y se vuelve indistinguible de los elementos y la atmósfera en sí, que se disipa entre las oblicuas y opacas *ideas* que pueblan el texto.

Quizá, pues, en la obra no se da tanto un itinerario místico como una *anomalía mística*, una regresión animal desde las alturas espirituales y místicas, una interrupción de la beatitud divina a través de "la garra y el diente", un misticismo que no acaba en la

plenitud de la felicidad de la metamorfosis, en otro tipo de felicidad, una felicidad gótica de la pérdida de toda forma, especialmente la humana. Esta felicidad gótica requeriría de una ontología basada no en la afirmación y la generosidad, sino en la negación y la disipación; es decir, una teología negativa. En este sentido, *Maldoror* no es tanto una vigorosa felicidad de la metamorfosis como una incesante poesía de la negación. El místico del siglo VI Dionisio el Aeropagita articula este contraste entre las formas afirmativas (*cataphatic*) y negativas (*apophatic*) de misticismo:

> *"Pienso, pues, que es necesario celebrar la negación en contraposición a los principios, pues a esos los hemos ordenado partiendo de los más remotos principios y hemos descendido desde los del medio hasta los extremos. En cambio, allí en la negación, hacemos privación de todo para ascender desde lo más inferior hasta los primerísimos principios, para conocer sin velos al Incognoscible que oculta todo lo cognoscible de todos los seres y que podamos ver esa Tiniebla supraesencial que toda la luz de las cosas no deja ver"*[70].

La negación de esta clase de misticismo no es una negación de la privación o sustracción, es una negación contradictoria que resulta superlativa precisamente por conformar el horizonte del conocimiento humano. Es una negación que implica una eliminación, un borramiento, un rechazo (*apo-*) del discurso racional y el pensamiento (*phanai*). Tomando prestado de la tradición apofática de la negación según el misticismo, podríamos denominarla "animalidad apofática".

En *Maldoror*, la animalidad apofática posee dos aspectos, ambos relacionados con la negación de la forma. Por un lado se da una *anamorfosis*, ejemplificada por las quimeras, monstruos e híbridos en el texto[71]. Un fragmento del canto IV ilustra el proceso dual de construcción y rotura de la forma que es parte del apofaticismo de la obra:

> *"Estoy sucio. Los piojos me roen. Los lechones, cuando me miran, vomitan. Las costras y las escaras de la lepra han descamado mi piel, cubierta de pus amarillento. No conozco el agua de los ríos ni el rocío de las nubes, en mi nuca, como en un estercolero, crece una enorme seta*

> *de umbelíferos pedúnculos. Sentado en un mueble informe, no he movido mis miembros desde hace cuatro siglos. Mis pies han echado raíces en el suelo y componen, hasta mi vientre, una especie de vivaz vegetación, llena de innobles parásitos, que no deriva todavía de la planta, pero que ha dejado de ser carne. Sin embargo, mi corazón late. ¿Pero cómo podría latir si la podredumbre y las exhalaciones de mi cadáver (no me atrevo a decir mi cuerpo) no lo nutrieran en abundancia? En mi axila izquierda se ha instalado una familia de sapos y cuando uno de ellos se mueve, me hace cosquillas. Cuidad de que no escape uno y vaya a rascar, con su boca, el interior de vuestra oreja: luego sería capaz de penetrar en vuestro cerebro. En mi axila derecha hay un camaleón que intenta, perpetuamente, cazarlos para no morir de hambre: todos tenemos que vivir. Pero, cuando una de las partes desbarata por completo las artimañas de la otra, nada encuentran mejor que no molestarse, y chupan la delicada grasa que cubre mis costillas: estoy acostumbrado. Una maligna víbora devoró mi verga y ha tomado su lugar: la muy infame me ha hecho eunuco. ¡Oh, si hubiera podido defenderme con mis paralizados brazos!, pero creo, más bien, que se han convertido en leños. Sea como sea, es importante advertir que la sangre no acude ya a pasear por ellos su rojez. Dos pequeños erizos, que no crecen ya, han arrojado a un perro, que no lo ha rechazado, el contenido de mis testículos: tras lavar con cuidado la epidermis, se han alojado en su interior. El ano ha sido ocluido por un cangrejo; alentado por mi inercia, custodia la entrada con sus pinzas y me hace mucho daño. Dos medusas han cruzado los mares, inmediatamente atraídas por una esperanza que no se vio defraudada. Han mirado atentamente las dos partes carnosas que forman el trasero humano y, adaptándose a su convexa curva, las han aplastado de tal modo, por medio de una presión constante, que los dos pedazos de carne han desaparecido y han tomado su lugar dos monstruos, surgidos del reino de lo viscoso, iguales por su color, su forma y su ferocidad. No habléis de mi columna vertebral porque es una espada"*[72].

En ese inciso no-narrativo se nos proporciona una versión monstruosa tanto del cuerpo natural como del cuerpo político, que está degradándose y, según lo sentimos, a punto de venirse abajo,

aunque también está fijo, congelado, petrificado en el sitio. Mediante la anamorfosis, comprobamos el quiebro de la relación parte-todo en beneficio del juego entre parte y parte, pero también entre todo y todo. La anamorfosis puede tener lugar en el espacio —como en la cita anterior— o en el tiempo, como sucede en el último Canto, en el que un arcángel se convierte en cangrejo gigante, luego en una cola de pescado con alas de pájaro y demás. Funciona en el eje de humanidad/animalidad y su operador es el del deterioro y la descomposición.

Además de la anamorfosis, se da también una amorfosis, ejemplificada en la obra mediante los numerosos casos de ausencia de forma. En esta, la animalidad de esa ausencia no está relacionada con los animales propiamente dichos. Allí donde la anamorfosis es predominantemente metafórica, la amorfosis resulta morfológica, relacionada con los límites de la forma y la ausencia de esta. Un ejemplo es el Canto V que, curiosamente, se vuelve una reflexión sobre la poética del texto en sí mismo:

> *"Que el lector no se enoje conmigo si mi prosa no tiene la fortuna de complacerle. Afirmas que mis ideas son, por lo menos, singulares. Eso que dices, hombre respetable, es verdad, pero una verdad a medias. ¡Y qué abundante manantial de errores y engaños es cualquier verdad a medias! Las bandadas de estorninos tienen un modo de volar que les es propio y parece sometido a una táctica uniforme y regular, como si fuera la de una tropa disciplinada que obedeciera con precisión la voz de un solo jefe. Los estorninos obedecen la voz del instinto y su instinto les lleva a acercarse siempre al centro del pelotón, mientras que la rapidez de su vuelo les lleva incesantemente más allá; de modo que esa multitud de pájaros, así reunidos por una común tendencia hacia el mismo punto imantado, yendo y viniendo sin cesar, circulando y cruzándose en todas direcciones, forma una especie de torbellino muy agitado cuya entera masa, sin seguir una dirección precisa, parece tener un movimiento general de rotación alrededor de sí misma, resultante de los movimientos particulares de circulación propios de cada una de sus partes, y en el que el centro, tendiendo constantemente a desarrollarse, pero presionado, empujado sin cesar por el esfuerzo contrapuesto de las líneas circundantes que gravitan sobre él, está*

> *siempre más prieto que ninguna de estas líneas que, por su parte, lo están tanto más cuanto más cerca están del centro. Pese a tan singular manera de arremolinarse, los estorninos no dejan por ello de hender el aire ambiente, con rara velocidad, y ganan sensiblemente, segundo tras segundo, un precioso terreno al término de sus fatigas y al objetivo de su peregrinaje. Del mismo modo, no prestes atención a mi extraña manera de cantar cada una de estas estrofas"*[73].

A diferencia de otros casos de animalidad, con sus incesantes mixturas biológicas e híbridos, tenemos en este fragmento un solo fenómeno de conducta gregaria que es tanto organizada como informe y caótica. Se trata también de un fragmento que toma prestado de la *Encyclopédie d'histoire naturelle*, que hace del mismo acto de leer el texto algo ambiguo en su amalgama de descripción científica y símil figurativo[74]. Mediante la amorfosis, la forma es llevada al límite, volviéndola ausencia de toda forma (la evacuación de toda forma) o forma absoluta (la consumición de toda forma posible), En *Maldoror*, estos casos de ausencia de forma pueden darse tanto en el interior de un solo cuerpo (como en las morfologías del personaje en forma de jauría de perros y luego de miasma) o a través de múltiples cuerpos (por ejemplo, las bandas de pájaros, la horda de ratas o el enjambre de calamares voladores). La amorfosis funciona en el eje humanidad/divinidad y su operador es el de la disipación y la disolución.

Maldoror es un texto anómalo repleto de animales de toda clase. Asimismo, está relacionado también con la animalidad, una animalidad no reducible a los animales, una aserción hecha a través de sus frecuentes transgresiones de la forma naturalista y narrativa. Pero la cuestión es si un texto de estas características trata de la producción de formas o de la pérdida de estas, si la obra apunta a una animalidad dirigida por la vitalista generosidad de vida o por la apofática disipación de esta.

Tenemos por tanto dos variaciones del mismo tema, un tema que tiene que ver con la intersección de animalidad y espiritualidad. Por una parte, contamos con la felicidad de la metamorfosis, que depende de una premisa filosófica según la cual una metafísica de la generosidad vitalista provee del trasfondo para la creación

prolífica y fecunda de formas de vida; una felicidad de la metamorfosis que, en última instancia, se reconoce tan espiritual como animal. Con la felicidad de la metamorfosis obtenemos tanto una animalidad lateral como una humanidad vertical, la primera en virtud de las muchas formas de vida que el texto presenta, que llega a culmen en la capacidad para la *poiesis*. Para la felicidad de la metamorfosis, la animalidad es inmediata y afirmativa de vida.

Por otra parte, hemos presentado aquí otra variación, que destaca el ineludible antihumanismo que guía la letanía de asaltos contra Dios y el hombre presentada por la obra. Según esta perspectiva, Maldoror es un texto que clama contra lo humano y también contra la "vida" (en tanto que esta es la designación privilegiada hecha por el hombre en nombre de otros seres). Si bien Lautréamont retoma la fascinación aristotélica por las formas de vida, se posiciona contra Aristóteles en la necesidad de un principio vital y de la necesidad metafísica de la capacidad de esta para moldear la forma. Con Lautréamont nos alejamos de una vida bien formada (la vida de la, digamos, clasificación biológica) y pasamos a través de la formación de vida (la metafísica de la generosidad, la felicidad de la metamorfosis) para alcanzar una región mucho más sospechosa y sombría, un modo gótico en el que la forma y el formar son inseparables de la deformación y la ausencia de forma. Si esta sigue siendo "mística", es resultado de su registro apofático, que se resume de la siguiente manera en el estudio realizado por Alain Paris:

> "*Lautréamont deplora la forma de consciencia* humana, *que es la dualidad y la consciencia de esta (es decir, la consciencia de la separación del yo y el mundo, y del yo y él mismo) (...) Para Lautréamont, Dios representa con frecuencia esa alteridad que funda tanto la consciencia como la separación de esta con respecto de sí misma (...) Es así como hemos de entender el odio hacia Dios invocado en el principio de* Maldoror, *y no en el sentido tradicional del problema del bien y el mal (...) Se da en Lautréamont una mística del odio. Odio que es propedéutico de lo divino y de aquello más allá de lo humano*"[75].

Según la lectura de Bachelard, la animalidad de la obra reside en la "felicidad de la metamorfosis", una concepción de la animalidad que resulta una conjunción de la inmediatez de la vida

con las técnicas de la forma. En su evocación de la "imaginación abierta", interpreta por tanto *Maldoror* como un tipo de poesía heroica, un ejemplo del imperativo modernista de descubrir lo nuevo en beneficio propio. Sin embargo, esto tiende a minimizar la importancia de lo gótico en la obra, tanto en lo que a estilo se refiere como en su contenido literario. Según este modo gótico, la vida solo existe en la medida en que constantemente deja de existir; la prodigalidad de formas solo existe en la medida en que estas se están deteriorando, descomponiendo o desintegrando; la animalidad es una forma de vida que crece al deteriorarse, construida a base de ruinas, prodigiosa en su nada. En resumen, *Maldoror* no es poesía *heroica*, sino *trágica*.

Y lo es porque reivindica que hay demasiada forma en el mundo. Esto se da porque, tal y como ilustran las crudas y surrealistas escenas en el libro, hay también demasiada vida (y no hay forma sin vida). *Maldoror* emprende una tarea imposible, la de desformar toda forma continua y activamente, sobre todo la forma más fatigosa de todas, la humana. A pesar de sus muchas invectivas contra Dios, y de las muchas descripciones absurdistas de animales, el desafío planteado por la obra no es hacia la religión o la ciencia, sino el siguiente: ¿cuál es la forma más adecuada de lo antihumano? Y aun así Maldoror solo puede plantearlo mediante alguna clase de forma, por ello su poética de la misantropía gótica debe asumir el caparazón abandonado o la carcasa de las formas existentes, tanto de la literatura como de la vida.

Contra la literatura, contra la vida. Hacia el final de su estudio, Bachelard pregunta cómo un texto como Maldoror podría causar impacto no solo en la literatura o la poesía, sino en el mismo campo de la poética. Esto le lleva acuñar un término engorroso, aunque evocador, el "no-lautréamontismo":

> "*Las metamorfosis ducassianas han tenido la ventaja de desaferrar un tipo de poesía que se echaba a perder en una tarea de descripción. Ahora hay que aprovechar, en nuestra opinión, la vida devuelta a las potencias de metamorfosis para tener acceso a una especie de* no-lautréamontismo *que en todos sentidos desborde los* Cantos de Maldoror. *Empleamos siempre el término no-lautréamontismo,*

dándole la misma función no-euclidiana que la geometría euclidiana generaliza"[76].

Esta alusión al no-lautréamontismo se mira en la "no-filosofía" de François Laruelle, que también establece una comparación con la geometría no-euclidiana. Para Laruelle, la no-filosofía no es antifilosofía o metafilosofía, traslada la disciplina a sus materiales en crudo, esclareciendo la "decisión filosófica" que estructura la separación de la filosofía de la teología, las matemáticas o la poesía, y también distingue internamente la filosofía fundamental (la metafísica y la ontología) de la regional (la filosofía de la religión, la filosofía política o la filosofía de la ciencia). Dicha decisión es el necesario autoposicionamiento de la filosofía y la base de su poder para la explicación. Laruelle afirma que "*la filosofía se regula de acuerdo con un principio mayor que el de Razón: el Principio de filosofía suficiente. Este expresa la absoluta autonomía de la filosofía, su esencia auto-afirmativa/donante/denominadora/determinante/inmovilizadora*"[77]. Una no-filosofía examinaría esos aspectos de la filosofía que ella misma no puede examinar, sin transformarse en otra cosa (lógica, ciencia o poética).

Si interpretamos de este modo la propuesta de Bachelard al respecto de un no-lautréamontismo o no-literatura, entonces la pregunta sería si *Maldoror* es o no una obra no-literaria, en el sentido de que complica una poética de la forma y el contenido equilibrados, una literatura de la representación y la profundidad hermenéutica. Esto nos devuelve a nuestros primeros comentarios sobre la animalidad (en el texto, así como del texto como animalidad). *Maldoror* resulta no-literatura al cuestionar en cada frase la "decisión literaria" de que la literatura se encuentra al mismo tiempo apartada y forma parte de aquello que está representando. La obra apunta lo humano *per se*, pero también al concepto cultural del humano como criatura literaria, una forma de vida dada para su reflexión, representación y producción de significado.

Pero, como nos recuerda Gilles Deleuze, la literatura está inevitablemente ligada a la vida, aunque esto no tiene por qué darse en el sentido de que la literatura representa la vida, como si diese

forma a la materia. Como Deleuze asegura: "*Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida*"[78]. Esto es así porque la literatura no solo transforma, sino que a su vez es transformada: "La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado (...) Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida"[79].

Si este es el caso, si la literatura y la vida están conectadas no como la forma a la materia, más bien como actividades mutuamente deformantes o informantes, ¿cuál es el corolario para un "no-lautréamontismo" o una "no-literatura"? Se diría que cualquiera de las dos implicaría la posibilidad de una no-vida, una vida que no puede ser vivida o, aún mejor, "vivida-sin-vida"[80]. Bachelard alude a esto último: "*se pueden utilizar como pretexto los* Cantos de Maldoror *para comprender lo que es una obra que de alguna manera se separa de la vida usual para acoger otra vida que hay que designar por medio de un neologismo y una contradicción como una vida* invivible"[81]. Al igual que Deleuze, Bachelard apela a una noción no-representacional de la literatura, que es en sí misma una manifestación de algo inmanente tanto a esta como a la vida. Pero esto conduce a ambos pensadores hacia la metafísica de la generosidad, a un compromiso vitalista con el cambio dinámico y el devenir constante.

Siendo así, esta relación entre literatura y vida resulta apenas un testimonio de la proveniencia exclusiva de la humanidad. ¿A quién se dirige la literatura y su relación con la vida, sino a la vida específicamente humana que es capaz de calificar tanto a una como a la otra? Ese es uno de los desafíos principales que presenta *Maldoror*. La extraña propuesta de una no-literatura, una literatura no pensada para lo humano, se diría que necesita de una no-vida, una vida que no es ni simplemente experiencia vital humana no es la vida de las ciencias. *Maldoror* es, en todos los aspectos, un texto contra lo humano, incluso en términos de su forma literaria.

En la obra todo es posible, se permiten todos los híbridos, toda forma existe únicamente para ser deformada y reformada. La teratología se convierte en norma, con su propensión a la creación agresiva y espontánea de nuevas formas. En este sentido, *Maldoror*

se enfrenta también al principio de razón suficiente, el principio moral y teológico de que el mundo está bien formado y que la forma de este es necesaria para él. La animalidad de la obra plantea lo que en realidad es un desafío filosófico: funciona a partir de varias aserciones textuales (apropiaciones, collages, yuxtaposiciones inesperadas) pero estas son, en realidad, negaciones, la de los cuerpos en el texto y la autonegación del cuerpo del texto mismo tal y como la coherencia narrativa da paso a fragmentos de imaginería surrealista e historias. Maldoror es, en cierto sentido, el más "gótico" de los textos, ya que toma la lógica gótica del deterioro y la descomposición hasta sus últimas consecuencias, cuando el texto en sí empieza a derrumbarse ante sus negaciones antihumanas y la negación de toda forma, incluyendo la literaria. Como libro, se nos presenta como una ruina.

Devorado vivo o enterrado vivo. En su estudio *Teoría de la religión*, publicado póstumamente, Georges Bataille trata la relación entre continuidad animal (el acto de un animal comiéndose a otro) y la vida del cadáver (el proceso de convertirse en comida para los gusanos, así como de la confluencia entre "carne" y "cadáver". Tal y como el cadáver se transforma en comida para los gusanos, así la carne emerge de la corporalidad muerta del ser vivo. Pero eso solo son instancias de una metamorfosis mucho más generalizada, de la que son ejemplos la no distinción entre lo que come y lo que es comido, así como entre lo comido y lo muerto. Esta perspectiva revela un aspecto indeleblemente material de los que resultan asuntos ostensiblemente religiosos, dando lugar a lo que Bataille denomina "horror ambiguo". Para Bataille, el horror gótico está ligado al horror ambiguo de lo comido y lo muerto, la carne y el cadáver.

Pero ese horror ambiguo no se limita a la emoción del miedo, al estímulo/respuesta del susto o al temor existencial a la muerte, todos ellos, implican un objeto de la experiencia que amenace al sujeto mientras mantiene la separación entre uno y otro. El horror ambiguo, en tales sentidos del término, no solo es inevitablemente antropocéntrico, también invariablemente dialéctico. Para Bataille, sin embargo, el horror es algo necesariamente inhumano; si puede

ser descrito en términos afectivos o emocionales es porque, en su núcleo, resulta un afecto no-antropomorfo, el afecto de lo inhumano. Es, en realidad, un *horror religioso* que, para el filósofo surge del "empobrecimiento" del antropomorfismo religioso del que hemos hablado anteriormente, resumido en lo que él considera el anhelo de un "ser supremo" —el objetivo de Bataille aquí son las religiones monoteístas, aunque sus postulados pueden aplicarse también a los dioses paganos— que es una continuidad recuperada para la discontinuidad, el Dios hecho objeto. Por una parte, el ser supremo permite que los conceptos kantianos de causalidad, relación y modalidad sean aplicados incluso al ámbito de lo sobrenatural, de manera que dicho ser detente tanto "individualidad aislada" como "poder creativo". En este intento por poseer el pastel (teológico) y también comérselo (eucarísticamente) reside la intención de preservar el elemento de lo divino como "existencia inmanente" e "indistinta".

El problema, para Bataille reside en que al presentar el concepto de ser supremo también tratamos de comprender la continuidad a través de la perspectiva de la discontinuidad, teniendo como efecto el hacer que el ser supremo se asemeje a otros seres y sea colocado en una misma jerarquía junto a otros seres inferiores. "*La personalidad objetiva del ser supremo le sitúa en el mundo al lado de otros seres personales de la misma naturaleza (...) Los hombres, los animales, las plantas, los meteoros...*"[82]. La clase de equivalencia resultante es relativa y establecida entre cosas discretas e individualizadas, mayores y menores, supremas o subordinadas, pero esta no es la misma continuidad (o intimidad, o inmanencia) de la que habla Bataille, ya que, aunque el concepto de ser supremo sea para él universal, "la operación parece haber fracasado en todas partes". En el mejor de los casos, el ser supremo se convierte en un símbolo, un icono, una imagen que, al ser examinada directamente, da lugar necesariamente a conceptos negativos (como pasa con la famosa definición de Dios que hace Anselmo de Canterbury, por la cual" este es aquello" es ese más allá que no permite que nada mayor sea concebido).

En cierto sentido, pues, el horror religioso es la implausibilidad o el empobrecimiento del ser supremo, que al

tiempo deja algo profundamente negativo a causa de su ausencia. El horror religioso es el horror de la religión, de su fracaso a pesar de su éxito, de su exceso de humanidad, de su afirmación de una continuidad en términos de discontinuidad, de su confusa confirmación y rechazo de la antinomia kantiana entre el mundo como se nos aparece y el mundo en sí mismo.

Si para Bataille el "horror" del que habla es en realidad religioso, ¿qué hace que este sea diferente de otros que ya hemos mencionado (el miedo, el pavor, la angustia...)? Una diferencia sería que esas definiciones exitenciales-fenomenológicas del horror dependen de una dicotomía metafísica básica de la vida y la muerte, así como del horror suscitado por el paso entre una y otra. Pero existe una transformación que no es la de la vida en muerte ni la de la muerte en vida, es una especie de hipóstasis del persistir, el subsistir y el perdurar; el horror religioso del paso del tiempo.

La tumba sirve a menudo como artefacto simbólico de esa transformación, mediando entre la vida sobre la tierra y la vida bajo ella, lo comido y lo muerto. La tradición del horror sobrenatural nos proporciona varios ejemplos no filosóficos de estos temas[83].

Si bien el comer, en las películas de terror, empieza por la discontinuidad de los seres humanos alimentándose, también puede abrirse a la continuidad ambigua de la animalidad, en la que el que come y el que es comido existen, como señala Bataille, "como agua en el agua". Lo comido y lo muerto van de la mano en aquellas películas de terror sobre tumbas y entierros. Esto es evidente en filmes expresionistas como *Las tres luces*, de Fritz Lang (1921), de terror artístico como *La bruja vampiro*, de Carl Theodor Dreyer (1932), y clásicos de Hollywood como *Isle of the Dead*. Existe también una larga tradición de películas de terror que no representan el recordatorio viviente de la muerte sino a los muertos regresando a la vida. Tenga lugar esto en el plano de lo individual, como en *Yo anduve con un zombie* (1943), en el plano de lo colectivo, como en *La rebelión de los zombies* (1936), a través de la magia, como en *La maldición de los zombies* (1966), o a través de la ciencia, como en *La maldición de Frankenstein* (1957), la

transformación de la vida en muerte implica una mínima continuidad material que no es vida ni muerte, pero atraviesa a ambas.

Un caso particular es el de la película *Entierro a los vivos* (1958), dirigida por Albert Band. Rodada al estilo de un *film noir*, la historia se centra en Robert, un exitoso, aunque humilde hombre de negocios, quien, a través de una cadena de sucesos, acaba siendo propietario de un cementerio. Como reacio dueño de Inmortal Hills, Robert empieza a fijarse en el valor inmobiliario de las parcelas del cementerio. En una escena maravillosa que destila diagramáticamente la totalidad de la película, vemos al protagonista arrodillándose ante un gran mapa del cementerio dividido en una retícula de porciones individuales; las ocupadas tienen clavadas alfileres negros y las disponibles (y las dispuestas para preventa), blancos. Un día, el socio de Robert decide adquirir una de esas parcelas; esa misma noche, el protagonista rellena el papeleo para reservar el espacio para su socio, en cuya representación en el mapa coloca por accidente uno de los alfileres negros. Días más tarde, el socio muere de un ataque al corazón. Al avanzar la película, da la impresión de que Robert posee la increíble habilidad de planear muertes, literalmente, siguiendo la retícula del cementerio, un don que le horroriza y del que no parece poder librarse. Funcionando como alegoría de la parca, *Entierro a los vivos* sitúa lo vivo en una cuadrícula de azar planificada, en un mapa de la mortalidad. La vida se convierte en una espera que depende de la incertidumbre y la incómoda proximidad de tumbas disponibles (y alquilables). Por todo su miedo a una muerte inminente, *Entierro a los vivos* mantiene la frontera temporal entre la vida y la muerte, con la tumba —vacía u ocupada— como mediadora.

Películas como *La obsesión* (1962) van un poco más lejos. Dirigida por Roger Corman y adaptando un relato de Edgar Allan Poe, el film se centra en Guy, un aristócrata de antiguo linaje en decadencia, quien está obsesionado con el miedo a ser enterrado vivo. A pesar de la firme disciplina impuesta por su hermana y el cortejo romántico de su prometida, el miedo obsesivo del protagonista no decae, derivado en parte de la muerte y el internamiento de su padre, que resulta que era cataléptico, por lo

que a menudo se sumía en un trance similar a la muerte y que fácilmente podía ser confundido con esta. Convencido de que su padre fue enterrado vivo, Guy teme correr la misma suerte y, decidido a que eso no suceda, construye un sepulcro que le permitirá escapar tanto del ataúd como de la tumba en caso de que eso suceda. Mediante una extraña mezcla de géneros, el ciertamente gótico plan de Guy para su "gran huida" incluye un ataúd diseñado para abrirse desde dentro, una puerta trucada y una campanilla con la que pedir auxilio, una escalerilla de cuerda que lleva hasta el tejado, herramientas de construcción y dinamita, y, como último recurso, la huida definitiva: veneno.

En determinado momento, Guy sucumbe al *shock* cataléptico causado, principalmente, por su malsana obsesión. Es dado por muerto y se realizan los preparativos para el funeral y el entierro, aunque este último no tiene lugar en el sepulcro diseñado por él, sino en una tumba excavada en la tierra. En una escena asfixiante, el rostro frío e inmóvil de Guy, visible a través de una pequeña ventana en el ataúd, es yuxtapuesto al sonido desesperado de su propia voz interior, que solo puede gritar en vano "¡No! ¡No estoy muerto! ¡Aún vivo!". La situación, a la que el mismo Guy se refiere como "esta muerte viviente", se abre al horror religioso, que deriva tanto del miedo a ser enterrado vivo, como de la comprensión de esa hipóstasis del muerto viviente, cerrado al mundo exterior y aun así cursando a través de él con un desesperado vitalismo.

Escenas como esta son ampliadas en la película de Aldo Lado, *La corta notte delle bambole di vetro* (1971). Combinando elementos del *giallo* con el cuento sobrenatural, el film es principalmente un romance en el que el amor resulta más frío que la muerte. Sus secuencias de apertura y cierre representan la paradójica conjunción de pensamiento y difunto. Vemos un cadáver en una localización fría y estéril, quizá una morgue, un hospital o un teatro anatómico, pero mientras lo observamos colocado en una camilla, cubierto de plástico y metido en una taquilla horizontal, empezamos a oír sus pensamientos, presentados en la película como una suave narración. *El cadáver piensa*. Y, sin embargo, está muerto, cada uno de sus pensamientos está centrado en su contradictorio estado.

Si bien hay ejemplos de pensamiento o razonamiento a bajo nivel en algunas de las películas de zombis, lo que hace Lando es concentrarse en la metafísica —incluso en la teología— del pensamiento sin un cuerpo. No tenemos aquí ni un pensamiento disociado del cadáver y trascendiéndolo, ni un pensamiento que muere con el cuerpo, ambos igualmente mortales, indisociables de la mortalidad del cuerpo, sino un pensamiento anclado al cuerpo, materialmente conectado al cadáver. Es ese cadáver pensante el que narra, a través de una anamnesis del muerto viviente, los sucesos que lo han llevado hasta allí. Lo acontecido durante el grueso de ese extraño *flashback* compone la parte *giallo* de la historia, en la que se suceden un escarceo amoroso, una persona desaparecida, un sombrío culto a los ancianos y etcétera. La última escena nos devuelve al cadáver pensante, que ahora se encuentra colocado en el centro del teatro anatómico de una escuela de medicina. Como sucede en *La obsesión*, el cadáver viviente solo puede gritar al vacío "¡Pero estoy viva! ¡No podéis hacerme esto!", pero la disección ya ha comenzado...

A la luz de esto, podemos describir la problemática ontológica de Bataille de la siguiente manera: por un lado, una inmersión inmanente en la continuidad divina y, por otro, una división trascendental entre el sujeto y el objeto, que garantiza la inteligibilidad de aquella. La continuidad divina solo puede darse mediante la división objeto-sujeto, pero esta última niega por definición a la primera (la disolución material de la división sujeto-objeto se abre a la continuidad material de la divinidad). Para Bataille, la única salida de ese doble vínculo es entrar de cabeza en él, que significa entender las religiones en términos de horror. En ese sentido, el horror religioso es un intento no filosófico de pensar la vida en términos de negación, pero una negación que no es negativa. Esta vida, al tiempo materialidad hipostatizada e inmanencia de la negación, se abre a lo que él llama continuidad, inmanencia o intimidad: *"Es íntimo, en el sentido fuerte, lo que tiene el arrebato de una ausencia de individualidad, la sonoridad inaprehensible de un río, la vacía limpidez del cielo: es ésta todavía una definición negativa, a la que falta lo esencial"*[84].

Bataille da el nombre de *divino* a esa problemática ontoteológica. Lo divino no designa un ser supremo o una realidad trascendente, sino un carácter necesariamente inverosímil o empobrecido de lo trascendente cuando defiende la discontinuidad de la continuidad. Pero, para el filósofo, esa continuidad divina debe seguir siendo necesariamente trágica, no "ahí afuera" y por tanto nunca comprendida: "*La continuidad, que para el animal no podía distinguirse de ninguna otra cosa (...) opuso en el hombre a la pobreza el útil profano (del objeto discontinuo) toda la fascinación del mundo sagrado*"[85]. Ese elemento de lo divino debe distinguirse de la continuidad animal, incluso aunque derive de ella: "*El sentimiento de lo sagrado no es evidentemente ya el del animal, al que la continuidad perdía en las brumas donde nada es distinto (...) el animal aceptaba la inmanencia que le sumergía sin protestas aparentes, mientras que el hombre, en el sentimiento de lo sagrado, experimenta una especie de horror impotente. Este horror es ambiguo*"[86].

Lo divino es, para Bataille, la irresolución de lo material y lo espiritual. La divinidad no se expresa en el embriagador drama de los espíritus descarnados y etéreos, ni a través de la trascendencia del ritual cotidiano, deriva de la inaccesibilidad del sepelio continuo del mundo, y de la consciencia *negativa* de la humanidad de ese estado tangible, aunque inaccesible.

Los sueños del cefalóforo. El cuerpo decapitado es, probablemente, una de las más precisas alegorías de la filosofía. La cabeza, que alberga el cerebro y es el asiento de la razón, separada de un cuerpo al que ya no puede gobernar. En el arte de la cristiandad temprana, los santos martirizados eran a menudo representados llevando en las manos sus propias cabezas cortadas. Los llamados cefalóforos existían en una interzona entre la vida y la muerte, lo material y lo espiritual. Aunque sus cabezas habían sido separadas de sus cuerpos, parecían dar muestra de otro tipo de consciencia, la cabeza cercenada sostenida por el mismo cuerpo que la ofrece a modo de sacrificio[87].

A pesar de su aparente aislamiento, las cabezas cortadas raramente están solas. Son expuestas y, por tanto, detentan el peculiar privilegio de observar cómo las observan, y también son escondidas, por lo que disfrutan del lujo de la soledad, el secreto y

el hermetismo. Existen dos tipos de cabeza cercenada (¿o post-cabezas?). En primer lugar, la *cabeza expositiva*, la que proclama, casi como si de un muñeco de ventrílocuo se tratase ("la ley soberana ha actuado" o "nuestros saqueadores han visitado este pueblo" o, simplemente, "cuidado"). La cabeza expositiva tiene un mensaje (aunque no es suyo), cuya eficacia deriva, en parte, de la presencia casi metafísica de la cabeza y de la igualmente metafísica ausencia de cuerpo.

En segundo lugar, está la *cabeza hermética*, la oculta, para la que la decapitación se convierte en una excusa para el desespero y la melancolía. Son las que encontramos con frecuencia en las películas de terror. Su manifestación más común es, curiosamente, no en forma de cabeza *per se*, en forma de máscara, aunque ambas cosas no son lo mismo. Lo que la segunda añade a la primera no es solo un disfraz, es un elemento de artificio. La máscara en sí es un artificio y al ser llevada por la cabeza, lo artificial es añadido a lo natural, el arte es añadido a la vida. Pero la máscara sugiere también, de hecho, que *todas las cabezas son artificiales*. Este es el caso en las películas de terror, en las que vemos cómo máscaras y cabezas se confunden.

En *Halloween III* (1982), por ejemplo, la máscara convierte la cabeza del que la lleva en una masa gomosa y sanguinolenta. La máscara se solapa a la cabeza, dando lugar en ocasiones, paradójicamente, a la decapitación y posterior desenmascarado de la cabeza. Una variación de esto mismo tiene lugar en el film japonés de horror artístico *Onibaba*. En las estremecedoras escenas finales, la máscara no puede ser arrancada de la cabeza, habiéndose ambas entremezclado de forma inextricable.

Películas como estas nos llevan a ejemplos literarios como el relato *La máscara* (1895), de Robert Chambers, en el que un artista descubre que el mejor modelo para su escultura es el cuerpo humano, vivo, muerto, o muerto viviente. La cabeza es el retrato. Este tema es tratado en profundidad en la obsesiva novela de Edogawa Rampo *La bestia ciega* (1931), en la que un artista ermitaño usa cuerpos reales para sus esculturas.

Quizá el ejemplo paradigmático de esta fusión hermética y gótica de cabeza y máscara sea el relato de Edgar Allan Poe *El retrato*

oval (1842). La historia transcurre durante una sesión de pintura entre un artista y su modelo femenina, ambos solos en un taller francamente gótico. Cuando el artista empieza a pintar el retrato —una cabeza "oval"— su atención se centra en la modelo, pero poco a poco va haciendo cada vez más inmersión en la pintura. Al final, el artista levanta la vista —tras haber transcurrido una cantidad de tiempo no especificada— y descubre que la modelo ha muerto y que de ella solo queda un cadáver decrépito. Aunque el relato ha sido tradicionalmente leído como una alegoría del arte, la mímesis y la representación, al tomarlo literalmente (como debe hacerse con todo el género de horror) resulta un estudio de la transformación en tiempo real de una cabeza en máscara, hasta el punto de que la segunda eclipsa a la primera y se convierte, de hecho, en una máscara mortuoria.

Ejemplos como los anteriores implican una confusión entre la cabeza y la máscara, por lo que deberíamos hablar de una *cabeza-máscara*, en la que todas las cabezas son máscaras (incluso mortuorias), aunque esto puede tener lugar de distintas maneras. En la película gótica de Mario Bava *La máscara del demonio* (1960), su melodramático arranque, que muestra la ejecución de una bruja (interpretada por Barbara Steel), se sirve de la máscara como herramienta de ejecución; una máscara de demonio hecha de hierro, con pinchos afilados en su interior, es clavada a la fuerza en la cabeza de la bruja (que lanza maldiciones a gritos a sus ejecutores conforme le ajustan la máscara a martillazos).

Seguimos en el ámbito de la máscara como representación, pero ya casi lo hemos abandonado. Sigue dándose una mínima diferencia entre la máscara y la cabeza, aunque la primera, en última instancia, mate a la segunda, que queda albergada en ella.

Otra variación la encontramos en *Los ojos sin rostro* (1960), de George Franju, en la que un cirujano desesperado atrae a mujeres hasta su casa a fin de injertar sus caras en la cabeza de su hija, cuyo rostro ha quedado cubierto de cicatrices tras un accidente de coche. Mientras espera, la hija es obligada a llevar una inquietante máscara de porcelana blanca. Lánguida, melancólica y cada vez más enloquecida, la muchacha vaga por la casa, los patios y el bosque en los alrededores.

Sin rostro, la hija pierde la cabeza; lo único que queda es la máscara, opaca, inexpresiva e inhumana. En la escena final, la chica simplemente se adentra en el bosque al anochecer, un cuerpo en busca de su cabeza.

Existen también otras muestras de cómo la cabeza se convierte en máscara en virtud de su transformación en objeto. En películas como *The Brain That Wouldn't Die* (1962) y el film de culto de Stuart Gordon *Reanimator* (1985), el horror genérico se ve solapado por el humor negro e incluso la comedia disparatada, las cabezas son arrancadas, ruedan por el suelo, son reinsertadas y llevadas de un lado para otro como si nada. En *The Brain That Wouldn't Die*, un marido salva la vida a su mujer tras un accidente de coche; siendo como es un científico, conecta la cabeza de ella dispositivo de soporte vital mientras busca un cuerpo adecuado en el que reimplantarla. Pero las discusiones maritales continúan, ya que la mujer lo reprende continuamente por su incompetencia, aunque sea solo una cabeza unida a un generador. *Reanimator* va incluso más allá con escenas enteramente sin sentido, protagonizadas por un cuerpo que acarrea su propia cabeza.

La última palabra al respecto de esto la tiene la angustiosa película de Donald Cammell *Engendro mecánico* (1977), conocida principalmente por sus escenas de violencia sexual entre el superordenador Proteus y la esposa de su creador (interpretada por Julie Christie). En un determinado momento, Proteus, frustrado por las limitaciones de su existencia incorpórea, puramente informática, trata de construirse un cuerpo. Sus primeros experimentos —llevados a cabo en un taller en el sótano— son en realidad intentos de fabricar prótesis materiales con las que el ordenador pueda interactuar con el mundo físico.

En una determinada escena, Proteus arma un "cuerpo" geométrico, con una cantidad casi infinita de partes recombinables, basado en el dodecaedro. Uno de los ayudantes del laboratorio descubre la creación no autorizada del ordenador y, tras una breve conversación (y un intento fallido de convencerlo), Proteus lo mata decapitándolo con su nuevo cuerpo. La geometría pura del dodecaedro contrasta fuertemente en un principio con el desorden

del cuerpo carnal del ayudante, pero, tras la decapitación, lo reemplaza. Esto es muerte-por-matemáticas, la usurpación de lo humano por parte del extraño matema de lo inhumano. Además de ser probablemente la única película que incluye una decapitación por parte de un dodecaedro tridimensional, *Engendro mecánico* da a entender algo, en principio, contradictorio: la decapitación siempre es abstracta.

Los largos cabellos de la muerte. El cabello es esa parte del cuerpo que a su vez es extraño a él, esa materia extraña y casi inorgánica que exudan nuestros poros. En ocasiones, el cabello es considerado estéticamente un símbolo de belleza, mientras que en otras se ha asociado a la fuerza y la vitalidad (por ejemplo, el tratado del siglo XV *Malleus Maleficarum* prescribe el corte de pelo como uno de los castigos preliminares para las brujas). Un mechón de pelo ofrecido como muestra de cariño; pelo como reliquia sagrada; cabellos sueltos o recogidos en trenzas durante rituales de fertilidad; el pelo como componente de hechizos; el pelo congraciado por extensiones, rechazado al ser afeitado...

Lo que encuentro más sugerente del estatus casi mítico del cabello es su relación ambivalente con la muerte, algo que las películas de miedo subrayan. Tomemos como ejemplo la película de Antonio Margheriti *Los largos cabellos de la muerte* (1964), muestra esencial del cine de terror italiano de la década de 1960 y muy influenciada por clásicos del horror gótico como *Domingo negro*, de Mario Bava[88]. Además de por sus obligatorias localizaciones góticas (completadas con tumbas, castillos y tormentas eléctricas), el film destaca por su trama casi incomprensible, en la que aparecen la quema de una bruja, una maldición, una plaga y una sucesión de personajes femeninos (con la inimitable Barbara Steel interpretando los dos papeles protagonistas), que cargan sin querer con la mencionada maldición de la bruja.

En sus primeras escenas, una mujer de una villa feudal es acusada de brujería y sentenciada a ser quemada en la hoguera. Cuando es llevada al lugar en el que se le dará muerte, es presa del pánico y del frenesí; se arranca la ropa, su rostro palidece, sus ojos se vuelven completamente negros y los cabellos se le revuelven de

forma salvaje, como si estuviese imitando a las llamas que van a rodearla.

A continuación, se nos presenta a las dos hijas de la mujer y a una extraña llamada Mary, pero estas mujeres no son más que vehículos de la maldición original. Al final del film, el fantasma vengativo se aparece a sus acusadores, regresado de la tumba para llevar a cabo una ejecución. En los últimos compases de ese acto de retribución, la bruja encierra a una de sus víctimas en el interior de una efigie que será quemada en conmemoración de la muerte de la mujer, efigie que ahora es un sarcófago decorado con una burda máscara y largos cabellos de paja negra. Aunque Barbara Steel interpreta varios papeles en la película, su melena larga, espesa y negro azabache se convierte en el *leitmotif* de la historia. A los espectadores nos dejan de interesar las complejidades de la trama y nos centramos en cómo la maldición va a prosperar inevitablemente, pasando de un personaje al siguiente, a través de las hijas de la mujer, luego del personaje de Mary para, finalmente, regresar a la bruja, siendo el cabello negro el hilo que las conecta. Los largos cabellos de la muerte se extienden, como una maldición, por distintas generaciones y encanta a diferentes cuerpos.

Kwaidan (1964), la fundamental película de Masaki Kobayashi, arranca con "Los cabellos negros". La trama es simple; en el Kioto ancestral vivió una vez un samurái junto a su amada esposa. Mientras el samurái iba en busca de trabajo, la mujer se quedaba en casa tejiendo. Cansado de vivir en la pobreza, el hombre abandona a su esposa y se casa con la heredera de una rica familia. Su carrera despega, pero él es infeliz. Decide volver con su primera esposa y, al hacerlo, descubre que en su antiguo hogar se ha deteriorado hasta la decrepitud y ha sido tomado por la vegetación salvaje. Pero hay luz en una de las habitaciones. Para su sorpresa, el samurái encuentra a su mujer en casa, frente a la máquina de tejer. Su reconciliación es tierna y sincera. Cuando el hombre despierta a la mañana siguiente, sin embargo, las cosas no son lo que parecían. Kwaidan es la popular adaptación de cuentos folclóricos japoneses hecha por Lafcadio Hearn. El relato en el que se basa ese segmento de la película, la reconciliación, describe lo que el samurái encuentra al despertar:

"Cuando despertó, la luz del día entraba a través de las rendijas de la ventana; y se encontró, para su sorpresa, acostado en las tablas desgastadas de un suelo mohoso... ¿Había sido todo un sueño? No: allí estaba ella: dormida... se acercó a ella y gritó, ante él yacía el esqueleto de una mujer envuelto en una mortaja mortuoria, no había nada más que huesos y su largo cabello negro enmarañado"[89].

La versión fílmica de Kobayashi hace hincapié en el crudo contraste entre el cuerpo y el cabello, el cadáver en descomposición puesto en contraste con los vibrantes colores del quimono y el cabello de un negro oscurísimo. El samurái retrocede horrorizado y el cabello parece moverse por cuenta propia. El cabello está vivo, el cuerpo está muerto; cabello vivo separado del cuerpo, animado, quizá, *precisamente* a consecuencia de esa separación. El rostro del samurái se vuelve pálido y gris, su expresión se retuerce hasta la monstruosidad y su propio cabello se vuelve blanco y luego cae a puñados, él mismo se está transformando en cadáver.

Ambas películas nos presentan el cabello —ese extraño y arácnido no-ser— relacionado con la muerte. En *Los largos cabellos de la muerte*, esa relación solo es sugerida, pero la melena negra de Steel resulta un silencioso símbolo del inevitable y pospuesto regreso de la muerte y la realización de una venganza; la persistencia del cabello como señal de amenaza, más allá de la vida y la muerte de los individuos al que este ha "poseído". En *Kwaidan*, el símbolo es puesto en primer plano; el cabello no solo es analogizado al tejer y a la rueca, también adquiere unas extrañas propiedades vitalistas por sí mismo, creciendo más allá de su propietaria, sobreviviéndola. Su poder agrupa muerte y belleza en una poderosa mezcla que supera físicamente al samurái, le drena la vida y blanquea sus mechones de puro terror.

Películas de miedo como estas, en las que una tumba es desenterrada, un sepulcro es abierto, un cadáver es expuesto súbitamente a la luz del día, juegan con mitos muy arraigados respecto a la mortalidad del cuerpo. Asimismo, evocan otros más modernos, y el más popular es la noción de que el pelo (junto las uñas de manos y pies) sigue creciendo después de la muerte. ¿Cuántas escenas en películas de miedo muestran a un cadáver de

esa guisa, un esqueleto reseco cubierto de pelo largo y enredado? Lo asombroso de esa imagen —el cuerpo se ha marchitado, pero el cabello no— confunde las estrictas fronteras entre vida y muerte, y es que, ¿cómo puede el cuerpo, o parte de él, seguir creciendo tras la muerte? El cabello —aunque parte del cuerpo— adquiere vida propia, incluso tras el fallecimiento[90]. Al morir, el cabello se separa del cuerpo, se convierte en algo ajeno y aparentemente sin propósito o función.

Por suerte, la ciencia nos ha proporcionado una explicación a ese mito del "pelo-de-muerto". El cadáver, al no recibir ya fluidos, se deshidrata, y ese proceso de pérdida de agua en la piel (desecación) causa que esta se arrugue y encoja, entrando en recesión sobre los huesos. Al ocurrir esto, las raíces del cabello quedan al descubierto, dando la impresión de haber más cabello del que hay.

En estas películas, el cabello es tan inestable como contenido, sin forma y formado, esculpido por el efecto de repujado. El cabello es lanzado a la deriva, más allá de su relación con el cuerpo, convirtiéndose algo antinatural, que una vez formó parte del cuerpo y ahora se ha separado de él. El cabello es siempre un problema, siempre requiere que se le de forma; es, en sí, algo sin forma. A Platón le asqueaba el cabello. En uno de sus diálogos declara que entre todas las entidades del mundo están aquellas que resultan elevadas y tienen una forma ideal (por ejemplo, nociones abstractas como la justicia o la belleza), y están aquellas que bajas y sin forma ideal, "objetos triviales e indignos" como el cabello, el barro y el polvo[91]. El cabello separado del cuerpo —el del cadáver, que parece crecer lentamente y marchitarse por su cuenta— no está vivo ni muerto, no es parte de nosotros como seres vivos ni es un objeto inerte. Separado del cuerpo, de la vida, es en realidad una no-vida, quizá similar a la ambivalencia de otras formas de vida inorgánica como el coral, el musgo, los hongos o las nubes.

El matadero flotante. En todas estas versiones vemos cuerpos en descomposición, no solo de la forma en que se descompone un cadáver, también como cuerpos vivientes, como descomposiciones vivas. Los músculos y las fibras se vuelven el campo de extrañas

metamorfosis, la carne crece al tiempo que es enterrada, las extremidades se desarticulan y extrañan, las caras se convierten en máscaras, las cabezas se separan de los cuerpos, sostenidas por manos, y el cabello crece más allá de la vida. Anatomías góticas cuyas varias partes son mutuamente extrañadas unas de otras en una especie de pesadilla aristotélica de partes y más partes. Estos no son cuerpos coherentes, su estructura no obedece a las de la anatomía ni a los esquemas de clasificación de la ciencia biológica. Aun así, no son simplemente cuerpos irracionales, contrapuestos a la unidad y la coherencia garantizadas por la racionalidad de la Ilustración. Esas anatomías góticas poseen una lógica propia, centrada en las varias contradicciones de lo gótico: la ruina fecunda, el cadáver viviente, la razón devorándose a sí misma, cercamientos de la inmensidad, la sustancia de la sombra... La fecundidad gótica del cuerpo expresada de manera tan vívida en Maldoror, resulta igual de cruda en la siguiente parábola de *Pensamientos*, de Blaise Pascal:

> *"Imaginemos a una multitud de hombres encadenados y todos condenados a muerte, algunos de los cuales son degollados cada día delante de los otros; los supervivientes ven lo que les espera en lo sucedido a sus compañeros y se miran entre sí con dolor y sin esperanza, esperando que les llegue el turno. Tal es la imagen de la condición humana"*[92].

La parábola de Pascal evoca una imagen de la humanidad como una especie de matadero flotante, la carne del cuerpo sujeta a inhumanas fuerzas anónimas que aseguran su descomposición desde el momento mismo del nacimiento.

A dicha imagen se le da la forma alegórica del sentido en que nosotros como humanos nos relacionamos con los animales, especialmente con aquellos que producimos y consumimos para nuestro uso. El documental de Georges Franju *La sangre de las bestias* (1949) recorre la fina línea entre realismo y surrealismo mientras examina un matadero parisino. Mientras que sus imágenes en blanco y negro y su narración son directas y carecen de afectación, lo que se muestra resulta todo lo contrario. De las tomas del inicio del proceso (los trabajadores sacrificando caballos y ganado de forma mecánica tal y como llegan al matadero), a las del extraño

modo a lo cadena de montaje en que los cuerpos son analizados dentro (las increíbles filas de patas, torsos y cabezas limpiamente desolladas), la película lleva al espectador por todo un rango de sentimientos, del *shock* a la disimulación, la fascinación horrorosa y finalmente a una abyección que es devuelta al cuerpo del espectador humano como el verdadero punto culminante del proceso.

La sangre de las bestias es quizá uno de los primeros filmes que combinan el género de horror con el documental. Algunas obras contemporáneas, como la película de 2012 *Leviatán*, combinan de igual manera nuevos acercamientos a la forma documental (por ejemplo, el uso de pequeñas y ligeras cámaras digitales) con una estética cruda y sombría, que recuerda a la tradición gótica. Experimentando con lo que sus directores denominan "etnografía sensorial", *Leviatán* se sirve de tomas cerradas y en alta definición para proporcionar al espectador una sensación afectiva y visceral de estar a bordo de un barco pesquero industrial en mitad del Atlántico Norte. Las imágenes de peces y otras criaturas marinas son rodadas de tal modo que resultan abstractas y grotescas, una masa húmeda y viscosa de entrañas, músculos trinchados y ojos fríos y protuberantes. Prácticamente cada toma es hecha desde una perspectiva imposible e inhumana, resiguiendo el hilo de pescar conforme este entra en el agua, las flotando justo encima de la superficie; desde lo alto de una grúa mientras esta levanta una red empapada y llena de formas marinas que se sacuden; desde las tripas de un recipiente de clasificación, con las criaturas en él deslizándose adelante y atrás al compás del barco meciéndose sobre las tempestuosas aguas nocturnas. De manera gradual, los trabajadores humanos a bordo pasan a formar parte del abyecto y visceral paisaje marino, el barco perdido en el abismo negro de una noche industrial y ondulante. "Tal es", como dice Pascal, "la imagen de la condición humana".

Medios fundidos. En el extremo último de lo gótico, lo humano resulta tan extrañado de sí mismo que su misma existencia material es puesta en entredicho. Lo humano se disipa en lo animal, en la bestia, en la criatura; la criatura se disipa en la casualidad de las partes corporales; las partes corporales se descomponen y

fusionan con otras partes, tanto orgánicas como inorgánicas; finalmente, la materia misma se disipa en una materialidad que es al mismo tiempo fruición y la negación de esta. En el extremo último de lo gótico, lo humano se fascina —se obsesiona— con su reducción a materia negra en el olvido.

Quizá es por esto que tantas películas de terror se preocupan de presentar a las sombras y la oscuridad del mismo modo en que lo hacen con las personas, las cosas y el escenario. Se da tanto un interés por la descomposición como por la composición, se pone tanto cuidado en la desintegración de cuerpos, espacios e imágenes como en la integración narrativa y fílmica. "Vemos" tanto a las sombras como a las figuras que entran y salen de estas, pero ese "ver" es de un orden distinto, inscrito en la dimensión de la paradoja (la presencia de una sombra que es en sí misma nada).

Iríamos demasiado lejos, sin duda, si afirmásemos que todas las películas de terror se preocupan por esta clase de cosas. Pero, al mismo tiempo, podríamos determinar un linaje de esos filmes "desintegracionistas" y repletos de sombras, desde los clásicos expresionistas como *El gabinete del Doctor Caligari* a películas de vanguardia contemporáneas como el cortometraje de Peter Tscherkassky *Outer Space*[93]. Un clásico a este respecto es *La máscara del demonio*, de Mario Bava. Rodada en blanco y negro, la película referencia de forma autoconsciente la novela gótica, tanto en su tema (la brujería y la hechicería, un linaje aristocrático en decadencia, la resurrección de los muertos) como en sus localizaciones (castillos oscuros, paisajes deprimentes, bodegas frías y sarcófagos aún más fríos). Pese a que su narrativa es bastante estándar según las convenciones góticas, *La máscara del demonio* es visualmente única. A ese nivel resulta nada menos que un estudio de la sombra y la oscuridad fílmicas. Numerosas escenas presentan a uno o más personajes vagando por los pasajes del castillo, iluminados únicamente por una vela o, en ocasiones, sin iluminación alguna. Bava se limita a dejar que la cámara ruede, filmando "nada" más que la negrura de las sombras, al mismo tiempo planas y de una profundidad infinita. Los espacios congruentes del castillo se separan los unos de los otros, casi como si este y los personajes que alberga se hallasen perdidos en la negrura material de la película en sí.

Es en ese nivel en el que tienen lugar filmes contemporáneos como *Begotten* (1990) Dirigido por E. Elias Merhige, la película hace un uso innovador de las técnicas de procesado en blanco y negro para dar lugar a una obra que en sí misma se siente tan arenosa, sucia y material como los cuerpos, cabellos, extremidades, tierra, árboles, barro, sangre, semen y otras sustancias que pueblan las imágenes en ella. Aunque el film posee una amplia estructura mito-poética, no es esta la que guía las secuencias de imágenes, sino el juego interno entre el material reflejado mostrado —carne, fango, bosque— y el material fílmico en sí.

Existiendo en algún punto entre el horror y la performance, *Begotten* es un ritual de ritmo cinemático, ejecutado en el marco primordial y mítico del origen y la muerte, la encarnación y la disolución, composición y descomposición. Entre ambos momentos solo hay convulsión. Cuerpos que emergen del barro, extremidades que se enredan solemnemente, figuras que se funden con los árboles de un bosque muerto, hileras de figuras nervudas y sombrías se arrastran por un horizonte desierto, espaldas encorvadas y torsos enarcados se fusionan con las rocas agrietadas de un barranco, mientras un sol oscuro y granulado se pone tras nubes flotantes de tierra negra. Los cuerpos humanos —si pueden considerarse así— se desintegran en aquello que los rodea, tal y como las imágenes de la película se disuelven en patrones abyectos y abstractos de un



blanco y negro saturado. No se dice una palabra, y apenas se oyen las respiraciones.

El siguiente paso sería el permitir que todo se disuelva: lo humano en lo no-humano, el cuerpo en el entorno, la imagen en emulsiones de gelatina, cristal y alcanfor. Lo que nos quedaría sería ver la película como película, su cruzar el tiempo, sus desplazamientos, su composición y su descomposición. Esta es una de las ideas que maneja el cortometraje experimental de Stan Brakhage *Delicacies of Molten Horror Synapse* (1991). A pesar de ser una de las obras tardías de Brakhage, en ella retoma su reconocido interés por la abstracción de la película como película, presente desde su muy referenciado *Mothlight* (1963) hasta la meticulosamente pintada a mano *The Dante Quartet* (1981-87). Para *Delicacies*, el director se sirve de la abstracción para reflexionar sobre lo fílmico —como celuloide, como material— y para permitir que el film sea estéticamente lo que es, nada más que una acumulación y desacumulación. De solo ocho minutos y mudo, el cortometraje consiste en una secuencia de fotogramas pintados a mano en colores principalmente oscuros que, en ocasiones, son yuxtapuestas a secuencias en negro de fotogramas "vacíos", que parecen haber sido rallados, rascados y corroídos. En algunos momentos, la mezcla de color y sustancia asciende de repente en una liviana y fantasmal levitación. En otros, los abstractos colores quedan paralizados en una especie de convulsión frenética; fluyen y luego se detienen, congelados en un lento estrobo negro. La pintura en la película es ahora densa y opaca, ahora fina y traslúcida. El desarrollo del film consiste en un juego entre la pintura y el celuloide, producto químico sobre producto químico, material sobre material. Vista desde cierta perspectiva, *Delicacies* es una película de terror, aunque abstracta. No cuenta ninguna historia y carece de trama, no hay narrativa, personajes o localización y, por tanto, no hay decoración del drama humano alguna. Pero es también un film sobre la composición y la descomposición, la construcción y el derribo, y la inevitable desintegración de todo lo que existe, la corrosión casi metafísica en el núcleo del ser. Ni siquiera es exacto decir que *Delicacies* "trata" de esas cosas. Es esas cosas.

4. Reflexiones sobre el *Weird*

Pensamiento congelado (Blackwood, Lovecraft). Hay momentos en lo que —a solas, ante la vista del océano, el desierto o el bosque— "eso" nos devuelve una mirada imparcial, impersonal e indiferente. En el relato *Los sauces*, de Algernon Blackwood, publicado en 1907, un narrador anónimo viaja con su acompañante —al que solo conocemos como "el Sueco"— a lo largo del río Danubio. En un determinado momento de la excursión, llegan a un extraño lugar completamente cubierto de sauces. Es de noche, estás solo en mitad de la nada y empiezas a notar esa sensación descorazonadora de que algo no está bien; ya sabes qué dirección va a tomar esto. El narrador, hipnotizado por el lento balanceo de los sauces por el viento nocturno, empieza a preguntarse si no se hallará en presencia de algo vivo de manera antinatural. Se suceden extraños sueños y visiones, que llevan al hombre a desconfiar de sus sentidos:

> *"Lo vi como si mirara a través de un velo frente a mis ojos, parecido el telón de gasa que cuelga en la parte trasera de los teatros, un tanto neblinoso. No era figura humana, pero tampoco era animal. Me daba la impresión de ser algo tan enorme como un grupo de animales, como caballos, dos o tres, moviéndose lentamente. El Sueco tuvo una impresión similar, solo que la expresó de una manera diferente, porque él los concibió como algo con la figura y el tamaño de un conglomerado de arbustos, de forma redondeada en la parte superior, completamente agitado en su superficie, 'enroscándose sobre sí mismo como el humo', dijo después"*[94].

Cuando esas vagas y, de algún modo, cautivadoras sensaciones se vuelven amenazantes, la falta de fiabilidad de los sentidos se convierte en una incapacitación de estos, dejando al narrador casi insensible, incapaz de reaccionar ante lo que le rodea:

> *"Dirigí una temerosa mirada, la cual solo me permitió ver que la sombría figura avanzaba oscilando hacia nosotros a través de los arbustos, y luego caí hacia atrás sobre las ramas con un estruendo (...) Estaba al tanto tan solo de una especie de sensación envolvente,*

de un helado terror que arrancaba mis nervios fuera de su cubierta carnal, los torcía en un sentido o el otro, y los dejaba estremecidos"[95].

A partir de aquí, sucede algo más. O, mejor dicho, no sucede nada en absoluto. No hay confrontación climática o catártica con la quimera, nada acecha entre los sauces o sale reptando de entre ellos, no hay movimiento alguno, ni siquiera alguien disfrazado de monstruo aparece de un salto y profiere su mejor rugido de cefalóforo. No hay nada salvo el pensamiento. El relato de Blackwood contiene largas escenas que retratan la absoluta y helada calma de todo, siendo el único movimiento el de los mismos personajes. ¿Qué son esos pensamientos? Simplemente los pensamientos de lo impensable:

> "*—Ahora, escucha —dijo—, la única cosa que podemos hacer es proseguir como si no hubiera pasado nada, seguir nuestras actividades usuales, irnos a dormir, y todo eso; fingir que no sentimos ni notamos nada. Es una cuestión puramente mental, y entre menos pensemos en ello, más posibilidades tendremos de escapar. ¡Sobre todo, no pensar; porque lo que uno piensa, sucede!*"[96].

Además de la accidental reversión de la retórica de la autoayuda hecha por el Sueco, lo interesante de *Los sauces* es el modo en que el centro de atención se desplaza del horror a lo que hay fuera al concepto de horror mismo, el momento en que el pensamiento se congela, la quietud enigmática de todo a excepción de la revelación furtiva de un límite.

Esos momentos de pensamiento congelado son habituales en el género del horror sobrenatural. De hecho, se magnificaron a principios del siglo XX, al desarrollarse el relato *weird*. En la novela de H. P. Lovecraft *En las montañas de la locura* (publicada previamente en la revista pulp Astounding Stories), una expedición a la Antártida descubre las inmensas ruinas negras de una "ciclópea ciudad" cuya existencia misma deja obsoletos todos los conocimientos de la humanidad sobre arqueología, geología y biología. En las profundidades de esas ruinas viscosas y geométricas, los personajes topan con extrañas casi-criaturas que desafían cualquier categoría e incluso cualquier descripción. Al mismo tiempo sin forma y

geométricas, irradiando malignidad, esos "*Shoggoths*" se enfrenta a los exploradores a su carácter radicalmente inhumano:

> "*La sorpresa que había supuesto reconocer la monstruosa viscosidad y la decapitación de aquellos seres nos había dejado a los dos convertidos en estatuas inmóviles y mudas (...) Nos pareció haber permanecido allí durante milenios, pero en realidad no fueron más de unos quince segundos*"[97].

En ese momento helado, los sentidos se vuelven absurdos, el lenguaje empieza a fallar y el pensamiento se torna extrañamente análogo al silencio:

> "*Más vale que hable francamente, aunque me siento incapaz de hacerlo con claridad, al decir qué es lo que vimos, si bien en aquel momento pensamos que nunca lo admitiríamos, ni siquiera el uno al otro. Las palabras que llegarán al lector no podrán ni siquiera dar una idea de la espantable naturaleza de lo que vislumbramos. Invalidó tan totalmente nuestra capacidad de discernimiento que me maravilla que conserváramos juicio suficiente para apagar las linternas, como habíamos decidido hacer, y correr por el túnel que conducía a la ciudad muerta*"[98].

En un último y desesperado intento por entender la situación, los personajes de Lovecraft recurren a un lenguaje apofático, propio de la teología negativa:

> "*Habíamos esperado ver al volver la cabeza, si la neblina se había diluido lo bastante, un ser espeluznante e increíble en movimiento. Nos habíamos formado una idea clara acerca de aquel ente. Pero lo que pudimos ver, pues, para colmo de males, la neblina efectivamente se había aclarado, fue algo completamente diferente e inconmensurablemente más horrendo y detestable. Aquello era la encarnación real de «lo que no debe ser» del autor de novelas fantásticas*"[99].

En los relatos de Lovecraft abunda esta clase de revelaciones, expresadas mediante una prosa florida, melancólica y melodramática que ha acabado siendo característica del cuento *weird*. Al mismo tiempo, dichas revelaciones señalan un límite minimalista que los personajes solo pueden articular de forma negativa: el más allá, lo innombrable, la cosa sin nombre, el ser a las puertas, el que

acecha en el umbral, el que susurra en la oscuridad. En un peculiar momento intertextual, los personajes solo pueden tratar de describir lo que ven mediante las referencias al género al que pertenecen.

En cuanto a que relatos como estos forman parte del género del horror, nos presentan este no tanto como un sistema de estímulo-respuesta por el que una amenaza suscita una respuesta emocional basada en el miedo, sino como una especie de congelación de todo afecto que da como resultado un estado combinado de pavor y fascinación, lo que el teólogo Rudolf Otto denominó el *mysterium tremendum*. En estos relatos, el horror es un estado del pensamiento helado, el oscuro invierno ciclópeo de la razón.

La lógica de lo sobrenatural. La categoría de lo "sobrenatural" juega un papel principal en ese estado del pensamiento congelado. Sin embargo, aquí lo sobrenatural no es lo mismo que tan a menudo se ve confirmado por los laberintos de la teología escolástica. Tampoco es lo sobrenatural que la racionalidad científica se empeña en desacreditar. En el género del horror lo sobrenatural es artero; nombra algo indistinto y, sin embargo, omnipresente, algo que desafía la categorización sencilla y, aun así, posee cierta clase de lógica, que puede ser entendida de varias formas.

En un primer nivel, lo sobrenatural se puede entender en relación de *una de dos* con lo natural. Un personaje que habite un mundo que da por sentado que obedece las reglas de la naturaleza puede enfrentarse a algo excepcional y que no inscrito en ese orden normativo y natural. Esto da lugar a una vacilación, una indecisión; o bien ese algo excepcional puede explicarse racionalmente, y lo que parece excepción es en realidad solo sorprendente ,o bien ese algo es ciertamente excepcional y el marco normativo natural existente debe ser reconsiderado, llevando a una aceptación no racional de lo maravilloso. La vacilación es lo que el teórico literario Tzvetan Todorov denomina "lo fantástico".

En un segundo nivel, lo sobrenatural puede entenderse como existente de forma inmanente con relación a lo natural. Aquí ya no se da la exclusividad mutua de un ultimátum, una situación de *una de dos*, sino de *ambas/y*. Si en el caso anterior teníamos, esencialmente, un marco teísta, en este es panteísta, en el que lo sobrenatural se

revela en coexistencia con lo natural. Aunque esto allana la jerarquía entre lo natural y lo sobrenatural, sigue estando comprometido con una mínima distinción entre ambos; aunque lo natural puede ser tomado "como es", lo sobrenatural nunca se manifiesta en sí mismo y por tanto no está al alcance del pensamiento o los sentidos.

La pregunta que me gustaría plantear es si existe un tercer nivel, en el que lo sobrenatural tuviese poca o ninguna relación con lo natural, en el que lo experimentado por el sujeto humano no tenga una correlación en el mundo o en el pensamiento. Esa es la clase de sensación expresada a menudo en los relatos de Lovecraft y, de manera más amplia, en la tradición del horror sobrenatural. Aquí lo sobrenatural funciona por una doble negación que no es simplemente una afirmación, según una lógica de *ni esto/ni aquello*. Lo sobrenatural no posee contenido positivo; ni se relaciona con la naturaleza ni es una entidad autónoma en sí misma.

Tenemos aquí lo sobrenatural como término negativo que muestra una tendencia antiempirista, ya que no es algo que puede ser directamente experimentado o al alcance de los sentidos. Asimismo, deja entrever una tendencia antiidealista, ya que no es algo que pueda inscribirse en el ámbito del pensamiento; al menos, del humano. Y, sin embargo, lo sobrenatural persiste en su ser inalcanzable para los sentidos e inaccesible para el pensamiento.

En resumen, lo sobrenatural no consiste tanto en cualquier clase de relación con el mundo natural y normativo como en la misma imposibilidad de esa relación o, de hecho, de cualquier correlación. Aun así, como hemos visto en los primeros ejemplos, la imposibilidad de lo sobrenatural, su capacidad negativa, se manifiesta al tiempo en la extraña e inhumana catatonia de una experiencia imposible. Lo sobrenatural es otra forma de llamar a ese enigmático estado de animación suspendida que es el pensamiento congelado.

Ni miedo ni pensamiento. En cierto sentido, pues, el género del horror sobrenatural trata sobre qué significaría pensar ese peculiar pensamiento congelado, el pensamiento de la imposibilidad de pensar. Entender el horror sobrenatural de este modo requiere

que leamos —o, mejor, "mal-leamos"— el horror como tarea filosófica.

En este punto debemos detenernos y recordar el propósito de este libro. Ciertamente, el horror y la filosofía, en principio, parecen diametralmente opuestos. La filosofía es elevada, relacionada con la academia, el profesorado y las ideas abstractas. El horror es algo bajo, relacionado con la cultura de *fans*, el *gore* y las tácticas de intimidación. La filosofía, con su principio de razón suficiente, parece decir que existe un orden en el mundo y un modo de conocerlo; el horror, sin embargo, parece eludir el pensamiento racional en favor de un apego extremista al miedo y la muerte. Pero se da un conjunto de relaciones mucho más profundas e interesantes entre ambos, y ahora mismo nos encontramos en un momento en el que tanto una como el otro están descubriendo un límite común, el de mundo humano y no humano de los que, al mismo tiempo, forman parte (aunque quizá una parte insignificante).

El horror genérico, en líneas generales, se inscribe en dos paradigmas filosóficos. El primero es el kantiano, que implica el juego equilibrado entre los sentidos, el entendimiento y la razón. Según el modelo normativo de Kant, a pesar de que la experiencia estética es posible gracias a la captación de los sentidos, esta es matizada en última instancia por el entendimiento y la razón. Incluso aquellos momentos anómalos en los que los sentidos amenazan con saturar la razón, son salvados por esta al comprender que está siendo saturada. Como ejemplo, veamos la conocida distinción que hace el filósofo entre lo bello y lo sublime, asentada en el problema de la forma y la ausencia de esta:

> *"Lo bello de la naturaleza corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, debe buscarse en un objeto sin forma, en tanto que se represente en ese objeto o con ocasión del mismo la ilimitación, concibiendo además en esta la totalidad"*[100].

No es necesario que entremos en una lista exhaustiva de interpretaciones de lo sublime kantiano. Basta con decir que en lo sublime opera una ambivalencia, una tensión entre un sujeto supuestamente bien formado y un objeto carente de forma, en

realidad, un no-objeto. En pocas palabras, Kant describe una relación estética con algo que es, extrañamente, nada. El premio de consolación para nosotros como sujetos es que, aunque no podemos comprender en su totalidad ese no-objeto, esa nada, sí somos capaces, al menos, de entender esa incomprensión, podemos pensar en el fracaso del pensamiento.

Esta ambivalencia es tan esencial para el proyecto filosófico de Kant que este llega incluso a caracterizar lo sublime como "placer negativo", de un modo que no parece demasiado alejado del usado por Blackwood o Lovecraft:

> *"...es un placer que no se produce más que indirectamente, es decir, que no excita más que por el sentimiento de una suspensión momentánea de las fuerzas vitales y de la efusión que la sigue, y que viene a ser más fuere (...) el sentimiento de lo sublime es incompatible con toda especie de encanto; y como el espíritu en esto no se siente solamente atraído por el objeto, sino también repelido, esta satisfacción es menos un placer positivo que un sentimiento de admiración o de respeto, es decir, y para darle el nombre propio, un placer negativo"*[101].

Mientras que la experiencia de lo bello tiene un propósito, establece cierta armonía en la imaginación, lo sublime, para Kant, parece no tener propósito alguno más allá de su propio des-hacer, su propia desintegración. En palabras del filósofo, lo sublime *"es tanto más sublime cuanta más violencia parece hacer a la imaginación"*.

Pero, para Kant, la verdadera recompensa de lo sublime consiste no en su exceso o su capacidad para abrumar al sujeto, consiste en el movimiento recuperativo último por el que el fracaso de lo estético es circunscrito por el pensamiento, permitiendo que el sujeto sea capaz de comprender mínimamente su propia disolución. Lo que él llamó "razón suprasensible" llega para salvar la papeleta. Como indica, *"lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos"*[102].

Entonces, ¿cuál es exactamente el paradigma kantiano del horror? El horror es un cierto desequilibrio en el conjunto de las relaciones. Es la amenaza siempre potencial de saturación de los sentidos, de algo que, al ser percibido, excede los mecanismos de

interpretación del entendimiento y la función sintética de la razón. Es una muestra de lo sublime, aunque según la versión de Kant, ese exceso, ese ser abrumado, es finalmente salvado por la razón reflexiva y suprasensible, y, por tanto, domesticado dentro de los confines del yo internalizado al correlacionar con el mundo exterior.

De forma más directa, podríamos decir que el paradigma kantiano del horror entiende este en términos de la emoción del miedo. El horror equivale a miedo. Huelga decir que esto, a día de hoy, es el elemento definitorio del horror según el acervo popular. Directores de cine, escritores y estudiosos lo repiten como si fuese un mantra: el horror es miedo.

Ese miedo específico del horror comprende algunas variaciones. Una de ellas es la distinción gótica entre "terror" y "horror", resumida por Ann Radcliffe en su artículo de 1826 "*De lo sobrenatural en poesía*". Esta distinción es al tiempo temporal y espacial. En el terror se da una aprehensión oscura de algo maléfico a punto de suceder, mientras que en el horror es una repulsión hacia algo que acaba de suceder.

La ecuación entre terror y miedo comprende también la distinción algo más existencial entre "miedo" y "angustia", detallada en el libro de ficción filosófica *El concepto de la angustia*, de Kierkegaard. Según su famosa analogía, al encontrarnos al borde de un precipicio, no solo sentimos el miedo ante la posibilidad de caer y morir, consideramos el impulso de arrojarnos voluntariamente, como si lo hiciésemos hacia lo desconocido. En esos momentos somos conscientes de la distinción entre aquello que provoca un miedo tangible y la angustia, o el "miedo no concreto" ante el abismo de la incertidumbre. Como apunta Kierkegaard, "la angustia es el vértigo de la libertad".

Aunque ambas distinciones resultan interesantes en sí mismas, tanto en la variación gótica como en la existencial, el horror sigue entendiéndose como equivalente al miedo en general, que acaba por definir a este según el paradigma kantiano por el que el miedo se sitúa en la relación entre el sujeto experiencial y afectado y el objeto que es la fuente del miedo del sujeto.

Lovecraft, sin embargo, nos lo plantea de un modo totalmente distinto. En su ensayo de 1927, *El horror sobrenatural en la literatura*, proporciona una lista de cualidades que él considera propias del horror sobrenatural:

> *"Los genuinos cuentos fantásticos incluyen algo más que un misterioso asesinato, unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según las viejas normas. Debe respirarse en ellos una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; ha de insinuarse la presencia de fuerzas desconocidas, y sugerir, con pinceladas concretas, ese concepto abrumador para la mente humana: la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza, las cuales representan nuestra única salvaguardia contra la invasión del caos y los demonios de los abismos exteriores"*[103].

Lovecraft fue un ateo acérrimo, y, aun así, las descripciones que usa en el ensayo dan a entender un sentido de la maravilla y de lo misterioso —incluso, nos atreveríamos a decir, una calidad religiosa—, aunque de una religiosidad formulada ante la ausencia de cualquier dios.

Su definición más concisa aparece en las primeras páginas de la obra, cuando declara que *"El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido"*[104]. Dicho llanamente: el horror es el miedo a lo desconocido.

De manera superficial, podría parecer que Lovecraft está simplemente reiterando el paradigma kantiano por el que el horror es equivalente al miedo. Pero una lectura cuidadosa revela algo muy distinto, un desplazamiento de la fórmula misma, "miedo a lo desconocido". Quisiera sugerir que la idea de Lovecraft radica en un cambio en el énfasis, de hacerlo en el "miedo" a hacerlo en "lo desconocido":

> *"El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es el siguiente: saber si suscita o no en el lector un profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido, una actitud de aprensión frente al avance insidioso del espanto, como si se estuviese escuchando el batir de unas alas tenebrosas o el movimiento de criaturas informes en el límite más remoto del universo conocido"*[105].

Una de las ideas a las que el autor regresa constantemente es a esa noción de lo desconocido, según la cual el horror no se define tanto por la emoción como por el pensamiento; o, siendo más precisos, por el límite de este. Y aquí es donde Lovecraft se separa de Kant, ya que, si bien ambos se refieren a los límites del pensamiento, Lovecraft no tiene la misma fe en la "razón suprasensible" que vemos en Kant. Quizá podríamos parafrasear sus diferencias al decir que, mientras Kant se ocupa del límite *del* pensamiento, Lovecraft lo hace del límite *como* pensamiento. El horror no consiste en que existe un límite para el pensamiento; esto no es más que un signo regulador, un problema relativo, un caso de gestión de las demarcaciones. En lugar de ello, el horror es aquel pensamiento —todo pensamiento, ya que para Lovecraft todo es absoluto— es paradójicamente constituido como límite, un extraño, aunque fascinante abismo en el núcleo del pensamiento en sí.

Para escritores como Lovecraft, el pensamiento que llega a definir el horror es un concepto sin contenido, un desconocimiento en el que es el pensamiento mismo el que falla. Por ejemplo, en el relato *En la noche de los tiempos*, el narrador, tras un súbito desmayo y tras haber entrado en un estado comatoso, describe haber sido acosado por "vagas y espantosas especulaciones". Extrañas imágenes oníricas cobran forma en su mente en forma de "grandes sombras informes". En un determinado momento, el narrador se ve obligado a enfrentar la posibilidad de que sus sueños no sean solo eso. A ello le sigue un raro momento de lucidez:

> *"Miré allí. Luego, sintiéndome desfallecer, me dejé caer en el suelo. Apreté los dientes, no obstante, y contuve el grito. Tumbado en el suelo me pasé una mano por la frente. Lo que temía y esperaba estaba allí. Quizá estaba soñando; de otro modo, el tiempo y el espacio se habían convertido en una sombra burlesca"*[106].

Aquí el horror no es la plenitud del sentimiento, es el vacío del pensamiento. No el desbordante continuo psicológico de la experiencia, sino la vacuidad de cualquier correlación entre sujeto y objeto, entre el yo y el mundo.

Ni vida ni muerte. Hemos mencionado anteriormente que el horror se inscribe en dos paradigmas dominantes. Además del

kantiano (el horror es equivalente al miedo), se da otro, heideggeriano, en el que el miedo es considerado en su relación con la muerte. Una vez más, consideramos que este no es el lugar para resumir *Ser y tiempo* ni ahondar en las escuelas esotéricas del pensamiento heideggeriano. En lugar de eso, nos limitaremos a destacar el papel que la muerte juega en el pensamiento de Heidegger, usándolo para caracterizar otro aspecto del horror genérico.

Ya hemos visto cómo en el paradigma kantiano el horror es equivalente a un estado emocional, el del miedo. Pero esto no proporciona una imagen incompleta. El horror no es simplemente igual al miedo, ya que el miedo es siempre preposicional, siempre es un "miedo a". El horror es miedo, sí, pero ¿a qué? Miedo a la pérdida de individualidad, miedo a la pérdida de individuación, miedo a la pérdida de control, miedo al destino, a un accidente, a una superstición y, sobre todo, miedo a la muerte, especialmente la propia. De nuevo, el horror no es solo miedo, en última instancia, es el miedo a la muerte.

Pero para Heidegger no toda muerte es igual. Existe un "perecer", la muerte física, biológica, del ser vivo, y existe un "fallecimiento", el conjunto de rituales y prácticas alrededor de la muerte, propias de las culturas humanas. La Muerte (con M mayúscula) recoge tanto el perecer como el fallecimiento, justo porque nunca se nos presenta en sí misma y no puede ser el objeto concreto de experiencia alguna. Como seres humanos arrojados al mundo, el Ser es siempre un ser-ahí (*Da-sein*); por tanto, lo que experimentamos no es más que ese parcial ser-en-el-mundo, aunque podamos especular sobre el Ser en general o el Ser de todos los seres. Pero el sueño de una imagen del mundo unificada, coherente y completa nos elude. Como seres-en-el-mundo, también lo somos en-el-tiempo, adscritos al flujo de la temporalidad, de lo que Aristóteles denominó devenir y cambio. Desde cierta perspectiva, la Muerte parece ser la promesa de realización y unidad, pero, claro, no podemos experimentarla. Aunque seamos testigos del perecer de otro ser vivo y sintamos su fallecimiento, la Muerte sigue siendo un enigma para uno y otro, es al mismo tiempo negación y

realización, el abismo de la no existencia y la promesa de unidad de nuestro ser.

Así pues, el ser humano, arrojado al mundo, adscrito a la no consumación, pugna por entender el mundo y su ser; el Dasein pugna por entender algo porque es, por definición, incompleto. Para Heidegger, la Muerte es esa no consumación, ese incompleto. Según su formulación, la Muerte es "propia" (individuada hacia el sujeto humano), "irrespectiva" (no puede ser compartida) e "insuperable" (es tanto inevitable como indeterminada). En Heidegger, como pasaba con Kant, se da un premio de consolación al fracaso de lo humano a la hora de comprender el mundo en su totalidad. Puede que no experimentemos la Muerte directamente y que no seamos capaces de pensar en ella por completo, pero podemos pensar en ese fracaso. La Muerte pasa de ser pensada en contraste con la vida (como opuesta a esta, como negación de o como una señalización secuencial del final de la vida) a ser inmanente a la vida en sí. Para el ser que ha comprendido esto (lo cual significa, evidentemente, el ser humano), la Muerte permite un "temple anímico", un cuidado y la preocupación por la autenticidad. Heidegger denomina a esta actitud "Ser-vuelto-hacia-la-Muerte".

Sobra decir que el género del horror está repleto de muestras de la Muerte en el sentido heideggeriano, aunque a menudo la disfrace de perecer o fallecimiento. Así, bajo la atención explícita que el género dispensa al miedo, a la angustia y al terror, existe también una preocupación implícita y general por la muerte. En pocas palabras, según el paradigma heideggeriano, el horror se define no por el miedo, se define por la muerte, en tanto que el horror se ocupa del problema del Ser, los seres y sus vidas. Asimismo, según este paradigma se concede a la filosofía una función terapéutica. La Muerte revela la posibilidad de una vida específicamente humana como auténtica y existencialmente única, posibilita las preocupaciones específicamente humanas por la salvación, la redención y el recuerdo. No sería descabellado afirmar que hay un humanismo —en ocasiones del tipo más conservador— presente en todo el género del horror. Esa es la verdad del horror:

la Vida condicionada por la Muerte, los seres humanos condicionados por el Ser en general, nuestro "ser-en-el-mundo" condicionado por un ansioso Ser-vuelto-hacia-la-muerte. La verdad del horror radica en esa función terapéutica de valor de la finitud humana y su ser fáctico, su singularidad, su ser-ahí (*da-sein*).

De nuevo, Lovecraft nos ofrece una perspectiva distinta. Para él, el horror se define precisamente por carecer de una verdad que contar al arrastrar a la humanidad a una cierta no verdad. No dejamos un relato de horror sobrenatural sintiéndonos mejor o, para el caso, sintiendo lo que sea. No hay verdad en el horror, en el sentido de que acabamos descubriendo un estado del "ser-ahí" exclusivo de los seres humanos y su capacidad de búsqueda de vidas auténticas. Si acaso, el horror sobrenatural se define, según Lovecraft, por un antihumanismo que cuestiona el aparato óntico y ontológico por el que, como seres humanos, nos garantizamos a nosotros mismos puntos de acceso privilegiados a lo real. Este es un sentimiento que queda bien reflejado en las cartas del escritor. En una, dirigida a Farnsworth Wright, por aquel entonces su editor en *Weird Tales*, Lovecraft expone el antihumanismo de sus relatos:

> *"Ahora, todos mis relatos se basan en la premisa fundamental de que las leyes, los intereses y las emociones humanas comunes no tienen validez ni importancia en el vasto cosmos en general (...) pero cuando cruzamos la línea hacia lo desconocido e indecoroso y espantoso —el Exterior atormentado por las sombras - debemos recordar dejar nuestra humanidad— y el terrestreísmo en el umbral"*[107].

Esto es lo que Lovecraft denomina "horror cósmico": algo que se posiciona contra el antropomorfismo —el mundo moldeado de forma mito-poética a semejanza de lo humano, la personificación del mundo como mundo humano— y contra el antropocentrismo, contra la idea del mundo como hecho instrumentalmente para lo humano, el mundo como mundo para uso y beneficio de lo humano.

Así, en un primer nivel el horror cósmico lovecraftiano se posiciona contra el antropomorfismo, la visión del mundo a imagen y semejanza de lo humano, el mundo comprendido precisamente porque se nos presenta en una forma reconocible, ya sea siendo

como nosotros o existiendo en relación con nosotros. El límite del antropomorfismo es, por tanto, lo casi-humano, ya sea a través de la personificación o en forma de entidades similares a lo humano, desde las mascotas a los robots.

Pero a otro nivel, el horror cósmico se opone al antropocentrismo, la visión del mundo en relación a los intereses, usos y asuntos de lo humano, que requiere algo más que lo casi-humano, algo más que mera semejanza. El límite del antropocentrismo se encuentra en lo no-humano, un amplio ámbito que incluye objetos, ensamblajes y cosas, así como la jerarquía de lo animado y lo inanimado, los órdenes del ser más elevados y más bajos, y el mundo de las plantas y los animales.

El horror cósmico —al menos en su versión lovecraftiana— está en contra tanto del antropomorfismo como del antropocentrismo, algo que le permitiría dejar abierta una opción, la de un antagonismo contra lo humano *tout court*, una posición generalmente considerada como misántropa. Según lo mis-anthropos, lo humano no es más que, o bien un accidente, o bien un error, o bien algo generalmente insignificante, que solo dejaría un residuo simplemente no-humano o, aún mejor, inhumano.

Muchos de los relatos del horror sobrenatural no solo se vuelven en contra de lo humano, sino que invierten el antropomorfismo y el antropocentrismo, dando como resultado una visión misántropa de un mundo maléfico y malévolo. Pero incluso esto es, en más de un sentido, el concepto antrópico definitivo: el mundo está en nuestra contra, pero al menos se preocupa de hacérnoslo saber. En esta inversión lo humano trata de hacerse con todo, incluso con los tentáculos. Pero el horror sobrenatural debe ir más allá de esa misantropía, hacia el horror vacuo de lo inhumano, una región que solo podemos calificar de *indiferente*, lo que Lovecraft llama "indiferentismo":

> *"Al contrario de lo que podría suponerse, no soy un pesimista, sino un indiferentista; esto es, no cometo el error de pensar que el resultado de las fuerzas naturales que rodean y gobiernan la vida orgánica tienen conexión alguna con los deseos y preferencias de cualquier parte de dicho proceso vital orgánico. Los pesimistas son tan ilógicos como los optimistas (...) ambas escuelas conservan de forma vestigial el primitivo concepto de una teleología consciente, de un cosmos que, de un modo u otro, se preocupa (...) El indiferentista simplemente sabe que esa cualidad no tiene base alguna; que la interacción de las fuerzas que gobiernan el clima, el comportamiento, el crecimiento y descomposición biológicos y etc. es demasiado universal, cósmica y eterna un fenómeno propio de cualquier relación con el fenómeno inmediato de libre albedrío de cualquier diminuta especie orgánica en nuestro transitorio e insignificante planeta (...) El verdadero filósofo sabe que, ante la evidencia, el favorecimiento o desfavorecimiento de lo humano no significa absolutamente nada como índice de probabilidad..."*[108].

A pesar de lo que podamos pensar, el ciertamente desagradable término "indeferentismo" no señala una predilección por la apatía, el aburrimiento o el mal humor generalizado. En su lugar, Lovecraft propone un antagonismo difuso y enigmático, un antihumanismo que sitúa los parámetros de lo que podríamos denominar "modelo antrópico", compuesto por tres variantes de la visión humanocéntrica: el antrpomorfismo, el antropocentrismo y la misantropía.

Aquí el mundo no es antrópico ni misántropo, es simplemente indiferente; indiferencia contemplada por lo humano en la negrura apofática de la incomprensibilidad.

Iluminación negra. Esto nos lleva al verdadero asunto en juego: examinar los elementos religiosos y místicos en el horror sobrenatural. El desplazamiento que hace Lovecraft de los paradigmas kantiano y heidggeriano —esto es, del miedo a lo desconocido, de lo humano a lo inhumano— no puede ser apreciado sin tener en cuenta el endeudamiento del horror sobrenatural con las tradiciones místicas.

Aunque Lovecraft se definía como ateo, cabe señalar que mucho de aquello que en la tradición cristiana medieval se consideraba misticismo iba en contra de la doctrina ortodoxa de la Iglesia. La denominada "teología negativa" resulta un buen ejemplo.

A finales del siglo V y principios del VI, Diosio el Aeropagita trazó una distinción entre esas teologías místicas que promulgaban la noción de lo divino como completamente presente (las teologías catafáticas o positivas) y las que dependían de la noción de lo divino como sombrío, oscuro y ausente (teologías apofáticas o negativas). Pero lo divino, como Dionisio señala con cuidado, es "oscuro" o "sombrío" no por su carencia de algo, sino porque se encuentra superlativamente más allá de la comprensión humana. Lo más que podemos extraer de ese pensamiento enigmático es un conocimiento negativo, el pensamiento del límite del pensamiento o, usando la fórmula de Lovecraft, pensamiento de la "incapacidad de la mente para correlacionar todo su contenido".

Esta lógica sería llevada más lejos aún por la tradición del "misticismo de la oscuridad", para la cual lo divino es pensado con motivos propios de la negación: el desierto en Eckhart, el abismo en Ruusbroec, la tumba en Ángela de Foligno, la oscuridad en San Juan de la Cruz y la confusión y la ofuscación en *La nube del no saber*[109]. Estos textos no llevan a una comprensión (o a una aprehensión) de lo divino, llevan a un extraño pensamiento que gira alrededor de lo que Dionisio denomina "una negación más allá de cualquier afirmación" y a la que Eckart se refiere como "la nada de Dios". Tal conocimiento es referido por Dionisio como "desconocimiento": "*Porque por el libre, absoluto y puro apartamiento de ti mismo y de todas las cosas, arrojándolo todo y del todo, serás elevado en puro éxtasis hasta el Rayo de tinieblas de la divina Supraesencia*"[110].

Si el horror sobrenatural es impulsado por ese núcleo místico, entonces la clase de pensamiento que tiene lugar en sus narrativas sería análoga al "desconocimiento" de la tradición apofática. Pero el género no es simplemente la reafirmación secular de la fe religiosa; al enfatizar la indiferencia del mundo inhumano, el horror sobrenatural también tiene lugar en un mundo sin dioses capaz de comprender en sí tanto la "muerte de Dios" nietzscheana como el regreso a fanatismos religiosos de cualquier clase. Renegando tanto de lo científico como de lo secular, el horror sobrenatural parece apuntar a un límite en el que solo existe lo negativo sin positivo, lo que Schopenhauer llamó el nihil negativum, o "nada negativa". Así

pues, en tanto el horror sobrenatural resulta místico, debe ser de un misticismo herético, un misticismo sin religión ni Dios.

¿Qué nos queda, entonces? Una especie de pensamiento no-filosófico; el pensamiento del límite de todo pensamiento; el pensamiento de la imposibilidad de pensamiento. Esto es distinto al pensamiento como reflexión —esto es, de la noción descartesiana del pensamiento como sujeto correlacionado con un objeto—, del pensamiento como acceso —esto es, de la noción kantiana del pensamiento como ligazón sintética de razón, entendimiento y sensibilidad en una díada cerrada del yo y el mundo— y del pensamiento como equivalencia —esto es, de la noción hegeliana del pensamiento como un continuo entre el yo y el mundo, una equivalencia entre el pensamiento y la realidad, lo racional y lo real.—

Quizá es en el pensamiento congelado donde encontramos esa diferencia, algo del orden del tiempo profundo y la escala de lo inhumano. Quizá en ello encontramos realmente lo que podríamos llamar *iluminación oscura*, un grado cero del pensamiento, inaccesible a los sentidos, ininteligible para el pensamiento e imposible de experimentar; todo lo que queda es el residuo de un pensamiento congelado y mínimo de una epifanía enigmática. La iluminación oscura es la *reductio ad absurdum* de la filosofía. En ella el pensamiento no existe, subsiste, persiste e incluso resiste; toda experiencia conduce a una imposibilidad de la experiencia misma, de la plenitud del miedo a la vacuidad del pensamiento.

Lo podemos manifestar claramente: el horror sobrenatural recoge un conjunto de asuntos de ascendencia tradicionalmente mística y religiosa, pero también opera en un mundo secular, científico y escéptico, que en última instancia cuestiona la capacidad de los seres humanos de conocer nada. Así, el horror sobrenatural pone de manifiesto los problemas más básicos de la filosofía; funciona a la contra de los paradigmas kantiano y heideggeriano, según los cuales a la verdad del horror se le da significado por miedo a la muerte y, en su lugar, plantea un desplazamiento desde la inquietud antropocéntrica por la emoción y la ansiedad que despierta la muerte a un pensamiento extraño e inhumano más allá incluso de la tendencia misántropa.

Aceptar esto nos permite considerar el horror sobrenatural en un contexto más amplio, que puede incorporar tanto ejemplos de ficción como de no ficción, así como nos permite pensarlo más allá de las convenciones del género. Es posible incluso construir una historia del horror sobrenatural según estos postulados. Por cada periodo de la cultura occidental existe una dicotomía correspondiente, una especie de principio gobernante que estructura el modo en que el horror se manifiesta como indicador de lo desconocido y lo no-humano.

Por ejemplo, podríamos decir que, para la Edad Media, el principio gobernante es el de *mostrar/ocultar*, llegado a través del método filosófico de la fenomenología y expresado en diversos ejemplos como las crónicas textuales de itinerarios místicos, los bestiarios medievales o los tratados de demonología. En cada caso, lo que está en juego es cómo algo puede parecer que es en sí mismo nada. ¿Cómo manifiesta su presencia lo divino o lo demoníaco si no son sustanciales?

Del mismo modo, para la Ilustración, el principio gobernante es el de *saber/creer* o razón/fe. Aquí el fenómeno de las apariencias resulta menos crucial que el aparato cognitivo con el que producir conocimiento a partir de esas apariencias. El enfoque filosófico no es el de la fenomenología, es el de la epistemología, y sus ejemplos van de la novela gótica y la poesía de cementerios, hasta el relato de horror del siglo XIX y la literatura decadentista. En esos ejemplos, la presencia o ausencia del objeto de horror es secundaria con respecto a la posibilidad o imposibilidad de conocer "qué" es.

En el periodo moderno, una multitud de cambios en la ciencia, la tecnología y la industria provocaron otro cambio drástico, para el que el principio gobernante es uno más existencial, el de *pensamiento/ser*. Aquí la naturaleza enigmática y paradójica del horror lleva a una situación de doble filo: o bien existe alguna "cosa anónima" que no puede ser pensada, o bien alguna clase de ser fantástico que es pensado, pero no puede existir (al menos según las existentes leyes de la naturaleza). El relato *weird*, el género de los detectives psíquicos y la hibridación de la ciencia ficción de horror nos proporcionan ejemplos en los que esta dicotomía se expresa.

¿Y qué hay de nuestra era? Es quizá demasiado pronto para bautizarla, aunque eso no ha impedido a los críticos y estudiosos plantear preguntas respecto a una época posmoderna y posthumana en las que las fronteras se disuelven y una superficie fluctuante de diferencias relativas prolifera contra un contexto no humano, climático, planetario y cósmico. Quizá el principio gobernante no sea el de pensamiento/ser, quizá sea uno aún más fundamental que se extiende hasta Platón y Parménides: ¿hay algún principio unificador del todo o lo único que hay es la existencia arbitraria de lo que existe? A pesar de nuestros persistentes intentos de producir teorías-del-todo, siempre se nos escapa algo. Por tanto, el principio gobernante sería el de *uno/ninguno*; o bien hay algo que subyace todo, o no hay nada. Los géneros se entremezclan, la teoría se convierte en ficción, la ficción es especulativa y lo que el frío racionalismo de la ciencia nos cuenta es más "horrible" que cualquier relato de Lovecraft o Poe. Nuestra era es acosada por la sombra del porvenir, precisamente porque no hay futuro.

Pero no estamos tratando solo el género del horror; queremos reflexionar sobre la filosofía y qué sucede cuando ambos se cruzan. Para empezar, la función explicativa de la filosofía ha dado un traspiés, al igual que su función terapéutica. En lugar de un horror de la filosofía, por el cual esta explicaría o daría sentido al horror (el enfoque regional, de "filosofía de X"), puede entenderse que el horror ha revertido la filosofía, revelando, entre otras cosas, un destello extraño, asombroso y apofático dentro de la filosofía misma. En su límite, el horror sobrenatural desafía el principio de razón suficiente. Sirviéndonos de los términos de François Laruelle, podríamos decir que el horror revierte a filosofía de un modo no-filosófico, mostrando lo que este denomina "la decisión filosófica", el resquicio que hace que la filosofía sea posible y se halla escindido de la actividad filosófica en sí[III]. Usando un lenguaje filosófico más preciso, podríamos expresarlo de la siguiente manera: *el género del horror sobrenatural es un intento de pensar lo inhumano* a través del núcleo filosófico de la imposibilidad de todo pensamiento.

En el horror sobrenatural, la filosofía no aparece para explicar o siquiera describir ese límite, menos aún de dotarlo de una verdad

o significado. En el momento en que tratamos de formular algo como una "filosofía del horror", este se vuelve contra la filosofía. El horror se desenrolla, se desata, "muerde", desafiando los presupuestos más básicos de la filosofía (el principio de no contradicción, el principio de razón suficiente, el mismo principio de filosofía suficiente...). Con el horror sobrenatural vemos un cambio, del miedo a la muerte al horror ante la vida, de la preocupación por el Ser a la indiferencia del vacío o la nada. En el horror sobrenatural, la filosofía del horror es exhumada y vuelta del revés, revelando así una no filosofía del horror o, aún mejor, un *horror de la filosofía*.

El elogio de la sombra. Las sombras y la oscuridad impregnan los más inocuos objetos cotidianos: una mesa de madera, un bol de cerámica, una vela, un rincón oscuro en una habitación... Sentado en un restaurante de Kyoto, el novelista Junichirô Tanizaki escribe:

> *"Los reservados del Waranji-ya son unos pequeños y recoletos salones de té con una superficie de cuatro esteras y media, y los pilares del* toko no ma *y el techo tienen reflejos negruzcos, lo que hace que, incluso con una lámpara eléctrica con forma de linterna, reine una impresión de nocturnidad. Pero cuando sustituyeron la lámpara por un candelabro aún más oscuro y pude observar las bandejas y los cuencos a la luz vacilante de la llama, descubrí en los reflejos de las lacas, profundos y espesos como los de un estanque, un nuevo encanto totalmente diferente"*[112].

Los boles y las copas, por otra parte, objetos puramente funcionales en un restaurante, de repente revelan una profundidad negra e infinita que parece desafiar las leyes de la física. Esto lleva a Tanizaki a pensar en un mundo vivido mediante ese *"color de las tinieblas a la luz de una llama", un mundo que al tiempo familiar y completamente inescrutable: "esas 'tinieblas sensibles a la vista' producían la ilusión de una especie de bruma palpitante, provocaban fácilmente alucinaciones, y en muchos casos eran más terroríficas que las tinieblas exteriores. Las manifestaciones de espectros o de monstruos no eran en definitiva más que emanaciones de esas tinieblas"*[113].

Esa oscuridad visible es el tema principal del relato corto *Light and Shadows*, del poeta y novelista ruso Fyodor Sologub, que trata la creciente fascinación por las sombras de un chico joven

llamado Volodya. Empieza con un inocente juego infantil, cuando Volodya encuentra un manual con instrucciones para hacer diferentes tipos de sombras chinescas. Cada vez más obsesionado con el libro, Volodya empieza a inventar nuevas sombras, disponiendo una serie de objetos alrededor de su escritorio; se da cuenta de que las sombras están por todas partes, en casa, en la escuela, en los edificios de afuera. Queda intrigado por la interacción entre luz y sombra, por cómo la segunda es producto de la primera y, al mismo tiempo, la niega. Ve el sol como nada más que una fuente de luz con la que crear sombras durante el día, y cada noche, incapaz de dormir, se dedica a su propio juego de sombras: *"Aquellos trazados sombríos le resultaban cada vez más preciados. No eran mudos; le hablaban, y Volodya era capaz de entender sus balbuceos"*[114].

Llegado a determinado punto, las tareas escolares de Volodya se resienten, al igual que su salud, y su madre, regañándolo, le confisca el manual. Volodya solo puede pensar en las sombras, que le atraen y le repelen al tiempo; está cansado de ellas y, a la vez, fascinado:

> *"Pero las sombras seguían persiguiéndolo. Aunque ya no las invocase con sus manos, aunque ya no apilase objeto sobre objeto para materializarlas en la pared, las sombras se amontonaban a su alrededor, inoportunas e insistentes (...) Sombras por todas partes —definidas y afiladas las provocadas por la iluminación artificial; tenues las de la luz del día al disiparse—, formaban a su alrededor, unas caían sobre las otras y lo envolvían en su indisoluble red"*[115].

Unas pocas noches después, insomne, la madre se dedica al mismo juego de sombras chinescas contra una de las paredes del salón: *"En los lúgubres momentos de la mañana, busca en el interior de su alma, piensa en su vida, y entiende que esta ha sido vacía, innecesaria, carente de objetivo. Nada más que sombras revoloteando sin sentido y desvaneciéndose al engrosarse el crepúsculo"*[116]. En la escena final, tanto Volodya como su madre proyectan sombras de manos contra la pared, las habitaciones de la casa iluminadas por una sola lámpara, *"su gozo es desesperadamente doloroso, su dolor es salvajemente gozoso"*[117].

En el relato de Sologub, la sombra existe en acción conjunta con la luz, es un "objeto" ambivalente producido por la luz y proyectado en una pared a modo de pantalla. En la historia de Thomas Ligotti, *La sombra*, la oscuridad nos ofrece una noción muy distinta. El relato se centra en la exposición artística de un tal Reiner Grossvogel, un esteta locuaz y enfermizo que acaba de salir del hospital. En la inauguración de su exposición, Grossvogel pronuncia un discurso a modo de presentación de sus nuevas esculturas:

> "*—Es todo tan... tan simple —continuó el artista—. Nuestros cuerpos son solo una manifestación de la energía, la* fuerza activadora *que imprime movimiento a todos los objetos, a todos los cuerpos de este mundo y les permite existir de la manera en que lo hacen. Esta fuerza activadora es algo parecido a una sombra que no está en el exterior de los cuerpos de este mundo, sino que está dentro de todo e invade a fondo todas las cosas... una oscuridad omnipotente sin sustancia, pero que mueve todos los objetos de este mundo, incluyendo aquellos objetos que llamamos nuestros cuerpos*"[118].

Grossvogel pasa a continuación a detallar cómo, tras su convalecencia en el hospital, es capaz de "ver" esa oscuridad, esa "sombra penetrante" y cómo esta persiste en el mundo, en cada objeto. Y lo que ve no resulta reconfortante. En sí, la sombra a la que se refiere Grossvogel es insustancial, literalmente "nada". Pero la sombra persiste, es omnipresente y cursa a través de todo lo que existe. El descubrimiento de Grossvogel es desolador: "*Allá donde viajaba, veía cómo la sombra penetrante, la oscuridad que todo lo mueve,* usaba nuestro mundo"[119].

Grossvogel no solo puede sentir esa sombra, es capaz de, paradójicamente, darle forma a través de su arte. La descripción que se da en el relato de las obras es vaga, casi absurda. Un objeto informe y compuesto de muchas formas; una brillante superficie negra en la que parecen dar vueltas otras formas oscuras; los contornos de una criatura semejante a un escorpión o un cangrejo y el contorno de algo parecido al cuerpo del propio artista.

Hacia el final del relato, un selecto grupo de espectadores son llevados a una instalación de ubicación específica, a un pueblo desolado. Al poco, los invitados descubren que "la sombra" emerge

del lugar mismo: "*...lo que veíamos ahora no era la oscuridad descendiendo de lo alto del cielo, sino una sombra que brotaba desde dentro de la ciudad muerta que nos rodeaba, como si un torrente de sangre negra hubiera comenzado a inundar su cuerpo pálido*"[120]. La sombra lo impregna todo, incluido a los espectadores, ahora convertidos en parte de la instalación. Las formas de todo "*se tornaban ganchudas y apelmazadas, avanzando hacia ellos como si tuvieran garras y alzándose como extraños picos y cuernos hacia el cielo, que ya no era pálido y gris, sino que bullía con la sombra penetrante, la oscuridad que todo lo mueve y que ellos podían ver por fin tan perfectamente porque ahora veían con sus cuerpos, solo con sus cuerpos sumergidos en un enorme y negro dolor*"[121].

El relato de Sologub imagina una sombra que existe gracias a algún tipo de alianza secreta y oscura con la luz, de manera que pueda existir incluso en pleno día. Por el contrario, Ligotti plantea una sombra sin luz, tan primordial como la de Sologub, pero también metafísica, como una especie de materia oscura que exudase de toda cosa sustancial y existente. Ambas son una perversión de la caverna de Platón, en la que la luz —incluso el sol afuera— existe para producir sombras. La sombra se convierte en algo extraño, al tiempo sustancial e insustancial, habitante de la frontera en la que la materia se encuentra con su opuesto. En su estudio *Breve historia de la sombra*, el historiador del arte Victor Stoichita comenta ese extraño estatus de la sombra en la cultura moderna, en la que parece existir por voluntad propia, según sus propios planes y su propia lógica misteriosa, la sombra como doble, como otro, como un estado interior externalizado en el mundo: "*la sombra como expresión de un poder autónomo*"[122]. Ligada a la luz y ,aun así, dando la impresión de estar constantemente alejándose de ella, "*la sombra se encuentra simultáneamente presente como una emanación, una distorsión y una proyección en la pantalla interna de la psique*"[123].

Volviendo al principio de esta parte, las sombras y la oscuridad impregnan las más inocuas situaciones cotidianas. En ocasiones tenemos la oportunidad de reflexionar sobre esos momentos. Cuando cae la noche y me encuentro en una habitación bien iluminada, apago todas las luces y, por un momento, la oscuridad es absoluta. Aunque sea una habitación conocida y sepa

que a mi derecha hay un escritorio y a mi izquierda una mesa y etc., durante un breve instante, todo —cada cosa— desaparece, contenido por una negrura que es a la vez infinita y opaca. Para un filósofo como Inmanuel Kant, tales momentos nos revelan cómo nos orientamos en el mundo a través de la imaginación, aunque esta no carece de problemas:

> *"Para orientarme en la oscuridad en una habitación que conozco, me basta con asir un solo objeto cuya ubicación está presente en mi memoria. Y aquí evidentemente no me ayuda sino la facultad de determinar la situación según un fundamento subjetivo de diferenciación: en efecto, de ningún modo veo los objetos cuya ubicación debo encontrar. Claro que yo no podría acomodarme en una habitación de paredes iguales si alguien, en broma, hubiera desplazado todos los objetos, conservando el mismo orden entre ellos, pero poniendo a la izquierda lo que antes estaba a la derecha"*[124].

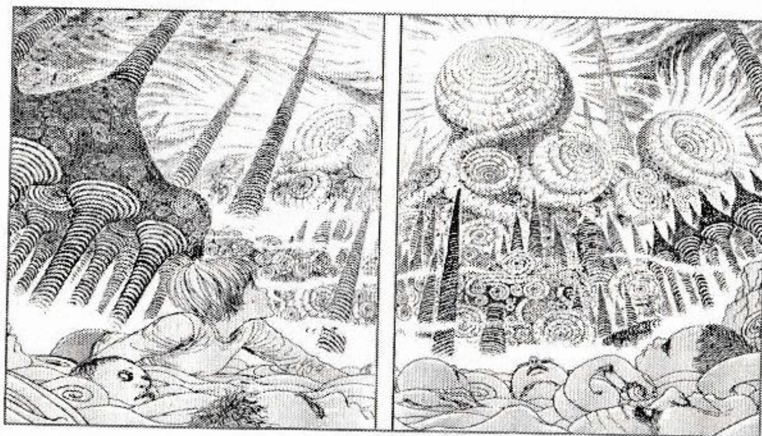
Una versión más aterradora de esa broma aparece en un episodio del programa radiofónico *Lights Out!* titulado "The Dark". Emitido originalmente el 29 de diciembre de 1937, trata de un policía y un médico que se dirigen a una casa lejana en respuesta a una llamada de emergencia. Cuando llegan, solo encuentran un lugar abandonado y a oscuras. Abren la inevitablemente chirriante puerta y dentro se topan con una anciana que cacarea junto a una masa de carne irreconocible, que pronto descubren que es un hombre vuelto del revés. Pero eso es solo el comienzo de los horrores por venir. Los protagonistas abren otra puerta, que no da a otra habitación, sino... a la nada. Apuntan con una linterna hacia allá, pero la luz no se refleja en superficie alguna (no hay paredes, no hay suelo, no hay techo.). *"No veo más que lo oscuro... Es como si lo oscuro se derramase por los bordes..."*, dice el policía. Prueban otra puerta y sucede lo mismo. La casa parece haber sido construida con oscuridad, una oscuridad infinita y expansiva. Como dice el médico en determinado momento: *"Está bien, veamos... Es más oscura que... la oscuridad..."*. Llega el punto en el que ven algo moverse en esa oscuridad; pero no es más que, curiosamente, la oscuridad misma, que se vierte sobre la anciana y vuelve su cuerpo del revés. Aterrados y casi sin palabras, el policía y el médico se quedan

helados por el terror: *"Las sombras... se arrastran por el suelo hacia nosotros..."*[125].

Matema negro. Suele empezar con algo pequeño, algo inocuo, una pequeña obsesión. Acabas fascinado por algo que has visto, algo que llama tu atención: un patrón curioso en un mantel, la forma de la concha de un caracol, la curva del brote de una planta, la forma de una taza de cerámica, el movimiento ondulante de una sopa de miso... Tu interés se desata y "Hmmm, esto es interesante" pronto se convierte en "¿qué más puedo aprender sobre ello?". El punto focal se expande, gradualmente y paso a paso, hasta eclipsar por completo tu perspectiva del mundo, solapándola a la perfección. Y entonces, una pequeña obsesión se vuelve grande, y muy pronto todo está hecho de espirales, desde las microscópicas células y los granos de arena a los patrones de asentamiento humano en la periferia de las ciudades, las formaciones de nubes huracanadas, las galaxias e incluso el mismísimo pensamiento.

Esa es la trayectoria de la serie manga *Uzumaki*, de Junji Ito, publicada entre 1998 y 1999[126].

Empezamos siguiendo a un par de adolescentes que son testigos de cómo Kurôzu-cho, su pueblo natal, se obsesiona con las formas espirales, lo que lleva a la población a la locura, el asesinato y el suicidio. La "obsesión por la espiral" se propaga por el pueblo afectando a sus habitantes y manifestándose en la materialidad del pueblo mismo. Una abstracción se extiende de repente por todas partes, desde la hierba con forma de espiral en una colina a los ondulantes vapores negros de los cuerpos tras la cremación. La cerámica, la sopa, el cabello, la ropa, incluso el pueblo, son organizados en filas formando una espiral. En el tercer volumen, Kurôzu-cho ya se ha transformado en una espiral gigantesca, compuesta de los cuerpos de sus habitantes.



Como figura abstracta, la espiral es, en sí, nada. Solo adquiere presencia al manifestarse en algo —una taza, una planta, la concha de un caracol—; incluso dibujarla requiere del sustrato material de la tinta y el papel. En *Uzumaki* prácticamente no vemos nunca una espiral abstracta, esta siempre es algo. Pese a ello, la espiral se propaga por el pueblo, cruzando el límite entre lo vivo y lo no-vivo, lo orgánico y lo inorgánico, el animal, la planta o el mineral. La espiral no es reducible a ninguna de esas encarnaciones, ni se encuentra separada de ellas. Lo que vuelve loca a gran parte de la gente del pueblo es esa duplicidad, la presencia tangible de la espiral junto con su abstracción intangible. Parece estar por todas partes y en ninguna, un matema negro que se extiende incluso hasta el pensamiento mismo de los personajes.

En el penúltimo capítulo de la serie —titulado simplemente "Galaxia"—, un afable profesor de astronomía parece haber descubierto una nueva galaxia, curiosamente en forma de —sí, acertasteis— espiral. Pero esta es mucho más que eso; está compuesta de espirales dentro de espirales de materia estelar doblándose sobre ella misma. *"Qué extraña luminosidad... Qué brazos tan retorcidos... Es una galaxia realmente extraña"*. Aún, es más, la galaxia está "transmitiendo" hacia el profesor. Al final de este arco argumental, el hombre se ha transformado en un lunático rabioso con los ojos hundidos y en forma de espiral, conducido a la locura por las incesantes señales provenientes de la galaxia en espiral. Y sus estudiantes descubre más y más

galaxias del mismo tipo, ninguna de ellas registrada anteriormente. El profesor acaba ofreciéndose a sí mismo al cielo nocturno, las galaxias espirales ahora son observables a simple vista, y, suplica a la suya que se lo lleve con ella. Un instante después, se produce un destello de luz que o bien emana del cielo, o bien del interior de la cabeza del hombre. *"Tras explotar como un huevo en un microondas, la cabeza de Torino se convirtió en una pequeña galaxia y ascendió al cielo nocturno"*[127]. Pero, tal y como la espiral se da forma a sí misma, el final no es realmente el final: *"Y será el mismo momento cuando acabe de nuevo... Cuando el siguiente Kurôzu-cho sea erigido a partir de las ruinas del anterior... Cuando la espiral eterna despierte una vez más..."*[128].

En el corazón de la obra de Ito tiene lugar una inversión entre el ser humano y el enigmático "algo" que constituye el horizonte del pensamiento humano. Llamaremos a ese "algo", lo *inhumano*, que no es simplemente aquello que no es humano, es decir, los animales, las máquinas, los océanos o las ciudades, aunque estos tengan un papel fundamental en la historia. Lo inhumano tampoco es aquello que pasa por humano, ya que, si no, tendríamos espirales bípedas y parlantes (aunque algo así llega a insinuarse en *Uzumaki*, de todos modos). Lo inhumano es distinto de estas dos formas de entenderlo; respectivamente, la antropocéntrica y la antropomorfa.

¿Qué es lo inhumano, pues? En primer lugar, un límite sin reserva, algo a lo que siempre estamos llegando, pero que nunca se circunscribe al ámbito del pensamiento humano. En una obra como *Uzumaki*, asistimos a los últimos cuatro estadios en los que encontrarnos con lo inhumano. En un primer nivel, lo hallamos solo en la medida en que existe para lo humano. Esto es el mundo normativo de la moderna vida suburbana descrita por los adolescentes Suichi y Kirie al principio de la historia. En este nivel, lo inhumano es todo aquello dispuesto para nosotros y nuestro beneficio como seres humanos, habitantes de culturas humanas con alguna relación unilateral e instrumental con el mundo que nos rodea. Las casas, los ríos, el campo, las carreteras, la gente, los trabajos, las escuelas, los hospitales y similares. Esta relación entre lo humano y lo inhumano se basa en una *subversión antrópica*. Lo

inhumano es únicamente aquello que existe al alcance de lo humano; en cierto sentido, no hay nada exterior a lo humano, en tanto que lo inhumano está englobado en el conocimiento y la técnica humanos. A este nivel, lo inhumano es aquello sujeto a y producido por el conocimiento humano; el antropocentrismo se solapa casi perfectamente con antropomorfismo.

Pero *Uzumaki* pasa resuelto al segundo nivel, que reintroduce la noción de lo humano a través de una inversión de la relación entre lo humano y lo inhumano. En lugar de quedarse en solo una obsesión subjetiva, la espiral se manifiesta en el entorno físico de Kurôzu-cho, como si esta estuviese "interesada" en sus habitantes. Nótese que sigue dándose aquí una relación unilateral, aunque esta ha sido dada la vuelta. En lugar de seres humanos sirviéndose del mundo para sus propios fines, el mundo se revela como sirviéndose de los seres humanos, que son solo un vehículo para la producción y reproducción de la espiral, sea esta como hierba, nube, cuerpo o galaxia. Tras una epifanía como esta, todo vale; ya no podemos reconocer los esfuerzos de la ciencia, la tecnología y el arte como solíamos. Pero los términos de esta relación siguen siendo humanos: intencionalidad, racionalidad instrumental e incluso un toque de maldad son atribuidos a la abstracción de la espiral. Es como si lo inhumano solo pudiese ser contemplado a través de la lente de lo humano. Podemos llamar a esto *la inversión antrópica*, que permite que una concepción de lo inhumano emerja, pero es rescatada en última instancia para el ámbito de categorías humanas como la inteligencia y la intencionalidad.

Hacia el final de la serie, tiene lugar otro giro, que lleva a un tercer nivel en el que hallar lo inhumano. Cuando el profesor de astronomía es violenta y fantásticamente arrastrado a la noche espiral en la que la carne y la geometría se fusionan y se hacen una, su individuación escapa de él y es absorbida, y en ese momento descubrimos que las categorías humanas de vida/no-vida y humano/no-humano son simplemente una manifestación de lo inhumano. En otras palabras, en oposición a la inversión antrópica (los humanos no trazan espirales, es la espiral la que nos traza a nosotros), aquí los habitantes de Kurôzu-cho experimentan una

inversión ontogénica por la cual todo lo humano se revela como instancia de lo inhumano. La inversión ontogénica es tanto ontológica como ontogenética, al tiempo, la evisceración del pensamiento fuera de lo humano y una epifanía al respecto de las cualidades esencialmente inhumanas de lo humano.

En este punto, el pensamiento falla, y entramos en un cuarto estadio al que podemos denominar *sustracción misántropa*. El lenguaje solo puede seguir siendo posible mediante el uso apofático de términos negativos ("innombrable", "informe", "inánime") que en sí mismos también están condenados a fallar. Ese fracaso es aprovechado con inmejorable efectismo por las tradiciones literarias del horror sobrenatural y la ficción *weird*. Escritores como Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long y, por supuesto, H. P. Lovecraft sobresalieron a la hora de llevar el lenguaje a ese punto crítico. Para ello se sirven regularmente de dos estrategias, a menudo en concierto la una con la otra: la estrategia del minimalismo, mediante la cual el lenguaje es despojado de todos sus atributos, dejándolo en fórmulas-armazón como "la cosa sin nombre", "la cosa informe" o "lo innombrable", que es asimismo el título de uno de los relatos de Lovecraft. Se da también la estrategia de la hipérbole, mediante la cual la incognoscibilidad de lo inhumano se expresa mediante una letanía de descriptores barrocos, que, todos ellos, fallan a la hora de inscribir lo inhumano en el pensamiento y el lenguaje humanos. Algunos ejemplos de los usados por Lovecraft son:

- ... el brillo sin luz de legiones miltonianas de condenados deformes...
- ... bandas innombrables de odiosos hierofantes del mundo antiguo...
- ... arrastrándose en los ciegos e insondables abismos de las aguas más profundas de la tierra...
- ... el vórtice de un pandemónium de innoble silbido y completa pero material y tangible opacidad...

Con frecuencia estas dos estrategias, minimalismo e hipérbole, se entrelazan en una única epifanía del fallo, no solo del lenguaje, también del pensamiento. Al final del relato de Lovecraft

Lo innombrable, uno de los personajes, hablando a su amigo Carter desde una cama de hospital, intenta describir así su extraña experiencia:

> *"No.... no ha sido eso ni mucho menos. Estaba en todas partes... era una gelatina... un limo., sin embargo, tenía formas, mil formas espantosas imposibles de recordar. Tenía ojos... uno de ellos manchado. Era el abismo, el maelstrom, la abominación final. Carter, ¡era lo innombrable!"*[129].

Tomados en su conjunto, estos cuatro niveles de lo inhumano dan como resultado una revelación paradójica en la que se alcanza a pensar el pensamiento al límite de todo pensamiento. En la subversión antrópica —el primer nivel—, este límite está presente, pero escondido, oculto, y no es reconocible. En la inversión antrópica —el segundo nivel— este límite es puesto en primer plano mediante una inversión de los términos, aunque no de la relación. Pero aquí lo inhumano sigue oculto y solo puede ser conocido, en el mejor de los casos, de forma indirecta y mediante el uso de términos humanos (tales como sensibilidad, intencionalidad o malicia). A partir de aquí, en el tercer nivel, la inversión ontogénica produce una revelación misántropa, la constatación de que lo inhumano existe en antagonía con lo humano. Esto nos lleva al cuarto nivel, la sustracción misántropa en la que la relación misma es invertida. Aquí lo inhumano no es conocido indirectamente, y, sin embargo, es todavía intuido, pensado, pero solo mediante un pensamiento despojado de todos sus atributos. Lo que alcanza a ser pensado es solo esa absoluta inaccesibilidad e inconmensurabilidad; lo que se afirma es solo lo que es, en sí mismo, negación.

El resultado, pues, no es solo una constatación sobre el conocimiento humano y la relatividad de lo pensable, es una enigmática revelación de lo impensable, lo que ya hemos denominado *iluminación negra*, que conduce desde lo humano hasta lo inhumano, pero es ya también lo inhumano, una instancia de ello. La iluminación negra no lleva a la afirmación de lo humano en lo inhumano, da paso a la *indiferencia* de lo inhumano. Lo inhumano no existe para nosotros (el humanismo de lo inhumano), ni tampoco contra nosotros (la misantropía de lo inhumano). La iluminación

negra conduce al enigmático pensamiento de la inmanencia de la indiferencia. Lo inhumano, llevado a su límite, es idéntico a una suerte de indiferencia apofática respecto de lo humano, al mismo tiempo que ese inhumano indiferente se halla también inmanentemente "en el interior" de lo humano. Esta es la razón por la que los ejemplos de iluminación negra en el horror sobrenatural llevan consigo la marca indeleble de una misantropía generalizada, ese momento en el que filosofía y horror se niegan a ellos mismos y, al hacerlo, se convierten en una única y misma cosa.

Naturhorror. Hacia finales del siglo XVIII, el filósofo, novelista y aforista alemán Friedrich Schelling trató de formular una renovada filosofía de la naturaleza que combinase los descubrimientos de las ciencias físicas con los de la filosofía especulativa a resultas de Inmanuel Kant. La filosofía crítica de este último había impuesto una cuña entre el mundo en sí y nuestra percepción de éste, y pensadores como Schelling buscaban formas de puentear esa división entre el yo y el mundo. Para Schelling, la intuición clave era que el yo que piensa en el mundo forma también parte de este, por lo que es un error presumir que hay primero un yo que existe de forma separada y que luego pasa a reflexionar sobre el mundo como objeto. El mundo sobre el que el yo piensa está también "en" el yo, y ambos comparten algo en común que podría no ser reducible a ninguno de los dos.

¿Qué es entonces ese "algo" común tanto al yo como al mundo? Para Schelling, la "naturaleza" viene a significar esa homogeneidad; pero por naturaleza Schelling no quiere decir "el exterior" de bosques y océanos, ni tampoco se refiere a ella en el sentido de una esencia fija (como en "naturaleza humana"), es ese "algo" que no es nada en sí mismo, una unidad sin demarcación constituida enteramente de proceso, conversión y flujo, un "suelo" del mundo que está también continuamente soterrándose. En su estudio *Philosophies of Nature After Schelling*, Iain Hamilton Grant resume esa intuición: *"La subjetividad autoconsciente, por tanto, es simplemente el 'poder superior' de la 'identidad de lo subjetivo y objetivo a lo que llamamos naturaleza'"*[130]. Los riesgos de esta clase de filosofía son altos, tal como indica Grant:

"Si, en otras palabras, 'filosofar sobre la naturaleza significa crear naturaleza', la última no puede ser una naturaleza restringida a priori por los medios psicológicos particulares con los cuales se filosofa. En lugar de ello, filosofar sobre la naturaleza no debe estar condicionado, de manera que el rango de ejemplos de la filosofía natural se extienda más allá de las competencias de particulares psicológicamente condicionados como las especies o incluso la phylla"[131].

En su aproximación experimental y sincrética, Schelling incorpora ideas de la física, la biología, la geología y la química, así como elementos de la teología mística y el mito clásico. Debido a la cuestión que está formulando, tal filosofía no sería simplemente una filosofía *de* la naturaleza, como si el filósofo se situase por encima o aparte de esta, ya que, si la naturaleza en la que se piensa está también en uno y discurre a través de uno, entonces se es, de algún modo, idéntico a ella y por tanto nos "piensa" tal como la pensamos a ella. Tal como plantea Grant: *"lo que piensa en mí está fuera de mí"*. En lugar de una filosofía de la naturaleza, Schelling propone una *natur-philosophie*, en la que el pensamiento se vuelve extrañamente impersonal y no-humano, igual que el sujeto humano se vuelve, al tiempo, el que piensa en la naturaleza y aquello que es pensado por y a través de esta.

Pero si este es el caso, y lo que piensa en mí está también fuera de mí, sería posible que eso que está fuera se encontrase también fuera de mis preocupaciones, esperanzas y deseos individuales y subjetivos, de igual manera que lo que piensa en mí es ajeno, impersonal y tan foráneo al "yo" como lo es el pensamiento. Mis pensamientos no son míos, y soy pensado por una no-entidad enigmática cuyas motivaciones pueden ir en mi contra, o que podría carecer de motivación alguna. Opuesta al romántico concepto de Schelling de la unidad del yo y el mundo, la naturaleza en mí y la naturaleza fuera de mí, existe otro tipo de "naturaleza", que cursa a través del yo y el mundo, pero lo hace sin propósito ni fin, indiferente al posesivo individualismo del yo al sentido de superioridad de la especie. Aquello que piensa en mí es lo que está fuera de mí. ¿No es esto también una descripción de la "naturaleza" como invasiva, contagiosa y que sobrepasa al ser humano como si

se tratase de algún tipo de ruina sobredimensionada y dilapidada? ¿No transformaría esto la *naturphilosophie* de Schelling en un *naturhorror*?

De entre todos los escritores de horror sobrenatural, nadie ha examinado el papel de la naturaleza en el género como Algernon Blackwood. Relato tras relato, los personajes de Blackwood descubren una naturaleza que es una versión más oscura de la *naturphilosophie* de Schelling, una naturaleza hacia la que, al mismo tiempo, son atraídos y que en ocasiones los somete a ambivalentes transformaciones. Lírico y premonitorio, el relato *El hombre al que amaban los árboles* (1912) nos habla de un hombre y su esposa que están disfrutando de su cabaña en el bosque. Poco a poco, el hombre se interesa cada vez más por los árboles que rodean la casa, da largos paseos por el bosque y se va volviendo silencioso y taciturno. Sueña con los árboles y su lento bamboleo, y sus sueños se van confundiendo con la realidad. La pareja no está segura, pero parece que los árboles ahí afuera se están moviendo, acercándose de manera imperceptible. De noche, entre el *"fuerte olor a moho y hojas caídas"*, la mujer siente la presencia de algo cercano, pero intangible, algo relacionado con esos árboles: *"El hechizo oscuro y abominable que emanaba de los árboles se encontraba muy cerca de ellos en la habitación; solitarios y antiguos, los nudosos árboles del invierno murmuraban agrupados en torno a la vida humana que amaban"*[132]. Una de esas noches, entre agitados sueños, la mujer despierta; en su ropa hay rocío y hojas muertas, como si hubiese estado fuera; se vuelve hacia su esposo y comprueba que sigue durmiendo. Entonces mira hacia arriba:

"Pero lo que le cogió desprevenida y la llenó de espanto fue que, al despertar de forma tan súbita e inesperada, sorprendió a aquellas cosas dentro de la habitación, rodeando de cerca a su marido mientras dormía (...) Gritó sin darse cuenta de lo que hacía; fue un aullido de terror largo y agudo que pareció llenar la habitación, aunque, en realidad, apenas si produjo sonido alguno. Aquellos seres húmedos y relucientes se agrupaban erguidos en torno a la cama. Distinguió sus siluetas bajo el techo; la masa de verdor de sus frondas se extendía difusa por paredes y muebles. Sus formas se desplazaban de uno a otro

lado, sólidas y traslúcidas, finas y voluminosas. Se movían y giraban sobre sí mismas al son de un ruido sordo similar al suave susurro de innumerables hojas. Había en aquel sonido algo dulce y subyugador que hizo que cayera en una especie de trance"[133].

Cruzando de manera impecable la naturaleza exterior y la interior, la vigilia y el sueño, lo animado y lo inanimado, los amenazadores árboles en el relato de Blackwood envuelven literalmente a los personajes en un terror íntimo y arrullador, una "especie de trance" que los aleja cada vez más de lo humano.

Algo similar sucede en el relato de Kyôka Izumi *El santo del monte Koya*, que cuenta la historia de un joven monje budista de camino a un monasterio cercano a una montaña y los varios sucesos que tienen lugar a lo largo de su viaje. Este comienza en una carretera, que luego se convierte en un sendero y, finalmente, desaparece, dejando al monje en desorientado conforme este se interna en un denso bosque. Allí ve una serpiente y algunos insectos y, en determinado momento, descubre una sanguijuela en su brazo. Entonces, de forma inexplicable, un torrente de sanguijuelas cae sobre él desde los árboles. Agotado, delirando y presa del pánico, el monje declara: *"fue entonces cuando se me ocurrió el más extraño de los pensamientos, que esas aterradoras sanguijuelas de montaña llevaban reuniéndose allí desde la era de los dioses, esperando a que alguien pasase (...) Y al mismo tiempo, que aquellos árboles enormes, tan altos como para bloquear el paso de los rayos del sol, se quebrarían en pedacitos que a su vez se transformarían en más sanguijuelas..."*[134]. De apariencia aprensiva, el bosque adquiere propiedades literalmente animales, el límite entre lo vegetal, o animal y lo mineral desaparece. Al recordar la experiencia, el monje observa solemnemente:

> *"La destrucción de la humanidad no llegará con la rotura de la frágil corteza terrestre y mediante una lluvia de fuego desde los cielos. No llegará cuando las olas de los océanos inunden la tierra. Empezará con el bosque de Hida convirtiéndose en sanguijuelas y acabará con una hueste de criaturas negras nadando en sangre y estiércol. Solo entonces dará comienzo una nueva vida"*[135].

Esa mezcolanza de formas es el punto de pivote de un grupo de relatos escritos por la paleontóloga y autora de terror Caitlín R. Kiernan. Publicados en la antología del año 2000, *Tails of Pain and Wonder*, cada uno de los cuentos se centra en un lugar concreto donde algún tipo de indefinida anomalía científica es descubierta por accidente. En el relato *In the Water Works (Birgmingham, Alabama 1888)*, esto tiene lugar en un emplazamiento minero cerca de Red Mountain, en la cima de los Apalaches. Allí, el profesor de geología Henry S. Matthew lleva a cabo una investigación auspiciada por las empresas Birgmingham Water Works y Elyton Land; recoge muestras, acumula datos... no es más que un norteño en el sur profundo, ocupado en sus propios asuntos. Hasta que los mineros descubren lo que parece ser una inmensa falla. El guardabosques le pide a Matthew que le acompañe a echar un vistazo. A medida que se internan en la montaña, Matthew se percata de un hedor a podrido, repulsivo, por lo que cree que deben ser rocas oscuras, fúngicas y cubiertas de moho. Cuando finalmente llegan a la brecha, el profesor, aún asqueado por el hedor, no está seguro de estar viendo lo que ve: "...una amplia hendidura en la pared, de unos cuatro pies de ancho y que se abre paso hacia una oscuridad más allá del alcance de las linternas y se extiende en dirección oeste hacia una negrura aún mayor, pero que se cierra cerca del techo del túnel"[136]. El guardabosques sostiene a Matthew por un brazo mientras este se inclina lentamente sobre la negrura. Descubre que el fondo de la caverna está inundado por unas aguas negras infinitamente profundas. Al mirar más de cerca, con el guardabosques aún sujetándolo, Matthew observa algo más:

> *"Al principio no ve nada; se inclina casi noventa grados donde la roca negra y se encuentra con que el agua aún es más negra, y entonces sí ve algo, que cree que deben de ser las raíces de alguna planta que crece en la pileta o, más probablemente, provenientes del bosque por encima de sus cabezas y que han descendido en busca de esta humedad escondida. Raíces nudosas y del grosor de su brazo, madera retorcida hasta anudarse sobre sí misma (...) Pero entonces una de ellas se mueve con un espasmo abrupto que la aleja de las otras..."*[137].

Matthew contempla consternado cómo una de las raíces sale del agua y, goteando, se desliza despacio hacia él; en su cara interna hay un pequeño gusano de aspecto fósil, *"que se enrosca y se desenrosca, y hay miles de ellos, inquietos pólipos que brotan del apéndice principal, hileras de ellos retorciéndose sobre otras hileras, que ahora han ascendido o suficiente como para tenerlos justo delante, resplandeciendo a la luz de la linterna, un signo de interrogación viviente..."*[138].

Ese signo de interrogación se encuentra en el núcleo, tanto en el género del horror como en la filosofía. Pide que lo entendamos de forma tanto literal como figurativa. Y es una interrogación planteada también a las ciencias. Algo que el escritor y suministrador de lo paranormal americano Charles Fort sabía muy bien. En una serie de libros publicados entre 1919 y 1932 y fruto de horas y horas en la biblioteca pública de Nueva York, Fort recopiló una gran cantidad de fenómenos inexplicables. Publicaciones científicas, libros de filosofía, boletines de noticias, cuadernos de viajes, recopilatorios de anécdotas... Fort no dejaba escapar nada, y así recogió datos sobre esos fenómenos que habían sido excluidos de los sistemas científicos y filosóficos. Algunos de sus libros reúnen datos con relación a anomalías biológicas, mientras otros hacen lo propio con anomalías geológicas o cosmológicas. En el centro de su proyecto reside un profundo interés por los límites del conocimiento humano:

> *"Todas estas tentativas de organización, de sistemas y de lógicas, siguen siendo intermediarias entre el Orden y el Desorden: fracasan a causa de sus relaciones con las fuerzas exteriores. Todas tienden a lo completo. Si todos los fenómenos locales soportan fuerzas exteriores, estas tentativas no se realizarán más que en el conjunto, ya que solo el conjunto no soporta fuerzas exteriores"*[139].

Tales fenómenos fueron la porción de conocimiento que debía ser excluida para que el conocimiento sistemático y las leyes naturales pudiesen existir. Sus libros se leen no tanto como teorías coherentes, sino más bien como un compendio de hechos y personajes presentados de forma narrativa, los "datos de los condenados", y están apuntalados por un escepticismo muy arraigado: *"Nada ha sido definido jamás porque nada hay que definir"*[140].

O: *"Nada ha sido descubierto finalmente jamás, porque no hay nada final que descubrir"*[141]. O, aún más: *"Yo no soy un realista. Yo no soy un idealista. Yo soy un intermedio. Nada es real, pero nada es tampoco irreal, y todos los fenómenos son aproximaciones a un lado o a otro entre la realidad y la irrealidad"*[142]. Lo que Fort trató de conseguir con obras como *El libro de los malditos* fue nada menos que un "proceso de los datos que la Ciencia ha excluido". Al mismo tiempo, sus obras carecen de conclusión alguna, su voz autoral se centra en la selección y yuxtaposición, como si "los hechos en sí mismos" mostrasen cosas mucho más horribles e innombrables que cualquier producto de la imaginación de un escritor.

Una exégesis de los tentáculos. Nunca hay un solo tentáculo, hay muchos. Aun así, los muchos tentáculos parecen siempre extenderse hacia la nada, hacia un abismo oceánico distante tan negro como la tinta que segrega. El celópodo se sitúa en esta dualidad, una multiplicidad de características aparentemente incongruentes —tentáculos y múltiples "brazos "con ventosas, un "pico" afilado, un sistema nervioso complejo, hileras de "dientes" intestinales, una "cabeza" sin forma— cuya coherencia se derrumba cuando tratamos de comprender a la criatura en su totalidad. Al emerger de las oscuras profundidades del océano, los tentáculos parecen estirarse hacia el abismo del que proceden, una multiplicidad disipándose en unas profundidades aletargadas, lentas y alienígenas. Cuando los tentáculos no apuntan hacia abajo, lo hacen hacia arriba, en busca de alguna presa: peces, crustáceos, una ballena, un barco en alta mar, un cuerpo humano que se sacude... O eso dice el mito popular, cuanto menos. De las fábulas islandesas medievales acerca del Kraken a las *20 000 leguas de viaje submarino* de Julio Verne, los tentáculos envuelven a los seres humanos en su inhumano abrazo, el abismo de lo desconocido saliendo a la superficie con una cierta inevitabilidad.

Al tiempo, los cefalópodos son producto de la producción del conocimiento humano. Les hemos dado varios nombres, tanto científicos como coloquiales, y hacen su aparición en las obras de historia natural de Plinio el Viejo y Carlos Linneo, así como en los estudios teutológicos de los modernos biólogos marinos. Esto, sin

embargo, no ha evitado los periódicos informes sobre avistamientos de calamares gigantes, que continúan aún a día de hoy. A la vez producto de la ciencia y el mito, una multiplicidad que se retrae hasta formar una criatura abisal y alienígena convertida en algo parecido a un dios... Esos son los temas entretejidos en la novela de China Miéville *Kraken* (2010), su contribución al saber popular sobre los cefalópodos.

Como en muchas de las novelas de Miéville, el trasfondo de *Kraken* es el Londres urbano. Pero en contraposición a este está el vasto océano. Uno es ruidoso; el otro, enigmáticamente silencioso. Uno es construido y derribado; el otro fluye, a veces turbulentamente y otras de manera imperceptible. En la interzona entre la ciudad y el mar, *Kraken* nos presenta un bestiario de grupos y organizaciones: el museo de historia natural de Londres, el Centro Darwin, la UDFS (Unidad contra la Delincuencia Fundamentalista y Sectaria), una secta de adoradores del Kraken, londromantes, la Hermandad del Sagrado Diluvio, sedicentes, pistogranjeros, nazis del caos, estafadores, gánsteres y miembros de sectas, todos preocupados por su propio apocalipsis. Atrapado en mitad de todo ello se encuentra Billy Harrow, antiguo estudiante y conservador del museo de historia natural, pero el hilo conductor de todo es la enigmática y silente figura de un cefalópodo gigante, conservado en una urna en el museo que los visitantes contemplan en reverencial silencio.

En forma de inteligencia omnipotente, omnipresente y alienígena que escribe en tinta ilegible a no ser que sea leída en el océano, el cefalópodo en *Kraken* se convierte en un objeto científico y religioso; un objeto religioso a causa de la ciencia. Bajo el barniz demasiado humano del Londres urbano aparecen patrones que enlazan la ciudad, el mar y las formas de vida inhumanas que pasan de una a otro. Como señala uno de los personajes: *"Qué era el calamarismo, sino alteridad, incomprensibilidad. ¿Por qué iba una deidad semejante a entender a aquellos que se doblegaban ante su gloria? ¿Por qué debería ofrecer nada? ¿Nada en absoluto?"*[143]. Un viejo londromance, al descifrar las entrañas sanguinolentas de un corte en un bloque de hormigón, lee un augurio: *"Algo se está cerrando definitivamente. Algo está emergiendo"*[144].

Pero si, para estos grupos marginales, el cefalópodo se ha convertido en un dios, este no es antropomorfo o comunicativo. En la biblioteca de los adoradores del Kraken, Billy encuentra un almacén dedicado al "folclore cefalópodo": *Moby Dick*, Julio Verne, poemas de Hugh Cook y Tennyson, oscuros estudios científicos y tratados secretos como el temible *Apocrypha Tentacula*. En uno de los libros lee:

> *"No podemos ver el Universo. Nos hallamos en la oscuridad de una trinchera, un corte profundo, aguas oscuras más pesadas que la tierra, presencias iluminadas por nuestra propia sangre, pequeñas bioluminiscencias, heroicas y patéticas. Prometeos demasiado asustados o débiles para robar el fuego, pero aún capaces de brillar. Los dioses están entre nosotros y no les importa, y no se parecen en nada a nosotros. Así es como somos valientes: seguimos adorándolos a pesar de todo"*[145].

En *Kraken*, la alteridad del cefalópodo solo se ve igualada por su indiferencia hacia los distintos grupos que tratan de interpretarlo y, por tanto, controlarlo. El enigma del cefalópodo acaba siendo el enigma del mar en sí mismo. En determinado momento, Billy visita a la Hermandad del Santo Diluvio, que protege al oráculo del mar. Pero el mar es sordo a las exigencias humanas. Billy reflexiona:

> *"El mar era neutral. El mar no se involucraba en intrigas, no tomaba partido en los asuntos de Londres. No le interesaban. De todos modos, ¿quién demonios podía comprender las motivaciones del mar? Y ¿quién iba a ser tan lunático como para desafiarlo? Nadie podría luchar contra eso. Uno no le declara la guerra a una montaña, a un relámpago, al mar. Tiene su propio consejo, y los peticionarios algunas veces podían visitar su embajada, pero eso lo hacían en beneficio propio, no en beneficio del mar. Al mar no le concernía: ese era el punto de partida"*[146].

El punto de partida es, por tanto, la indiferencia del mundo. Es algo que encontramos no solo en los mitos y las fábulas, también en los tratados de historia natural y científicos. Hablando de la miríada de monstruos que habitan el mar, el médico Ambroise Paré apunta, en su *Monstruos y prodigios*, que *"ocurren igualmente cosas admirables en las aguas. Pues se han visto salir de los abismos y las simas del*

mar grandes llamas de fuego, cosa muy monstruosa, como si una gran cantidad de agua no sofocase el fuego; en esto, como en todas sus obras, Dios se muestra incomprensible"[147].

Tanto si lo expresamos a través de la ficción como si lo hacemos a través de la ciencia, el resultado es el mismo: la súbita comprensión de una alienación cruda y "tentacular" con respecto al mundo en el que estamos implicados. En estos y otros textos, el cefalópodo es presentado como una manifestación de la indiferencia del negro abismo. En un contexto moderno, esa alienación tentacular resulta posible a través de la producción de conocimiento científico. Después de todo, somos los seres humanos los que hemos soñado con taxonomías, anatomías y nomenclaturas, posibilitando la articulación más sistemática y rigurosa de dicha alienación. En cierto sentido, el resultado de la clasificación científica no es que los seres humanos hayamos al fin encontrado nuestro lugar en el mundo, es justo lo contrario; nos sentimos cada vez más inquietos en el mundo, somos nosotros los ajenos a él.

Esa es la perspectiva que adopta *Vampyroteuthis Infernalis*, una obra incomparable y extrañísima que cruza la línea ciencia y ficción, biología y horror. Publicado en la década de 1980 por el filósofo y periodista Vilém Flusser, el *Vampyroteuthis* está escrito como si se tratase de un manual de clasificación biológica o un trabajo de investigación en biología marina. Acompaña al texto, a modo de apéndice, un informe del Instituto Científico de Investigación Paranaturalista consistente en un conjunto de imágenes con sus respectivas explicaciones, ambos obra del artista Louis Bec. El libro detalla el supuesto descubrimiento de una nueva especie de cefalópodo hipercomplejo e "inteligente", denominado *Vampyroteuthis Infernalis* debido a sus muchas filas de dientes ondulantes y la generalizada "voracidad de su expresión". En su totalidad, el *Vampyroteuthis* es un estudio sobre la autoreflexividad, en el que el lenguaje de la clasificación biológica es no solo parodiado, sino usado de forma respetuosa e incluso entusiasta, para proporcionar al lector una muestra de la extrañeza de gran parte de la vida del planeta. El cefalópodo es la figura clave del texto, al tiempo lo más alejado del ser humano y, sin embargo, como Flusser defiende, increíblemente cercano:

"...el vampyrotheutis no nos es enteramente ajeno. El abismo que nos separa es incomparablemente menor que aquel que no diferencia de la vida extraterrestre (...) Somos piezas en el mismo tablero de juego, ambos construidos a partir de información genética, y pertenecemos a ramas distintas del mismo árbol filogenético, Nuestros antepasados comunes señorearon las playas de la Tierra durante millones de años, y nuestros caminos se empezaron a separar relativamente tarde en la historia de la vida..."[148].

A pesar de su espíritu juguetón, en el centro de informe sobre el *Vampyroteuthis* se encuentra el asunto de la relación con una forma de vida radicalmente inhumana. Como Flusser apunta, *"sin conocimientos previos en biología, sentimos una pertenencia a nuestro filum cada vez que pisamos un molusco, o notamos cómo se rompe un hueso bajo la suela de los zapatos. Sentimos una conexión con las formas de vida sustentadas por huesos, mientras que otras nos repugnan"*. Esto lleva a Flusser a la evocadora idea de un "existencialismo biológico": *"Aunque la filosofía existencial se ha preocupado de la idea de la repugnancia, nunca ha tratado de formular una categoría de 'existencialismo biológico' que abonde en algo como la siguiente hipótesis: la repugnancia recapitula la filogénesis"*[149].

La repugnancia recapitula la filogénesis. Aquí Flusser está jugando con el tópico de la genética, "la ontogenia recapitula la filogenia", que declara que el desarrollo de los organismos individuales replica el desarrollo evolutivo de su especie. Flusser aplica esto al ámbito afectivo de la repugnancia, tan querido por pensadores existencialistas como Sartre y Camus. Algo más adelante en el texto, se da una definición más tangible: *"Cuanto más repugnante es algo, más alejado se encuentra de lo humano en el árbol filogenético"*[150]. El logro de la ciencia de la clasificación biológica es, según sugiere Flusser, el haber articulado en gran detalle el alcance y espectro de la repugnancia humana hacia aquello que no sea humano.

Tal repugnancia es, por supuesto, un símbolo del fracaso del ser humano a la hora de apreciar o identificarse con aquello que no es humano más que en términos de utilidad para nosotros. Esto es especialmente evidente en muchos de los cuentos de terror en los que aparecen cefalópodos, kraken, calamares gigantes y otras infames criaturas marinas, desde el *Orlando furioso* al horror náutico de Edgar

Allan Poe y William Hope Hodgson. Un ejemplo que viene al caso es el relato de H.P. Lovecraft *Dagón*, publicado en 1919. La trama es de lo más manido y recurrente en los relatos del autor: un narrador anónimo cuenta cómo se perdió en un lugar extraño y aterrador, en el que halló cosas innombrables que, al contar a su regreso, por supuesto, nadie creyó, y que lo están conduciendo al borde de la locura. La repugnancia impregna todo el texto desde la primera impresión que el narrador tiene de la peculiar "isla": "*Cuando desperté, finalmente, descubrí que me encontraba medio succionado en una especie de lodazal viscoso y negruzco que se extendía a mi alrededor, con monótonas ondulaciones hasta donde alcanzaba la vista, en el cual se había adentrado mi bote cierto trecho (...) La zona estaba corrompida de peces descompuestos y otros animales menos identificables que se veían emerger en el cieno de la interminable llanura*"[151]. Perdido, sin mapa ni brújula, náufrago y delirando, esta primera impresión conduce al narrador al horror cósmico: "*Quizá no deba esperar transmitir con meras palabras la indecible repugnancia que puede reinar en el absoluto silencio y la estéril inmensidad*"[152].

Aunque la isla parece deshabitada, los restos que el personaje descubre no tienen ningún sentido en el ámbito de la historia, la arqueología o las ciencias humanas. No queda claro si la "isla" es un pedazo de roca reflotado desde un profundo volcán marino. Un hondo barranco lleva a una charca oscura y un negro y gigantesco "monolito ciclópeo" cubierto de extraños símbolos y dibujos que representan criaturas irreconocibles, esculpidos por alguna entidad invisible e ignominiosa.

"*Entonces, de repente, lo vi*". Algo "*repugnante*" sale a la superficie de las aguas oscuras, deslizándose fuera del campo visual, un "*monstruo formidable y pesadillesco*", "*brazos enormes y escamosos*" rodeando el monolito, una "*especie de Polifemo*" que inclina la cabeza y emite "*ciertos gritos acompasados*". "*Creo que enloquecí entonces*".

La desesperada huida del narrador y su posterior rescate no son un consuelo. Ha sido contaminado por una repugnancia antropocéntrica que ya no desaparecerá, y la única cosa que le repugna más que aquella criatura cefalópoda de las profundidades es su propia especie, incapaz de comprender un mundo tan ajeno e indiferente a la perspectiva humana:

"*No puedo pensar en las profundidades del mar sin estremecerme ante las espantosas entidades que quizá en este instante se arrastran y se agitan en su lecho fangoso, adorando a sus antiguos ídolos de piedra y esculpiendo sus propias imágenes detestables en obeliscos submarinos de mojado granito. Pienso en el día que emerjan de las olas, y se lleven entre sus garras de vapor humeantes a los endebles restos de una humanidad exhausta por la guerra... en el día en que se hunda la tierra, y emerja el fondo del océano en medio del universal pandemonio*"[153].

Sus últimas palabras son, a la vez, una plegaria y una acusación.

No somos de aquí (Ligotti). El concepto de un pesimismo americano es un oxímoron. En una cultura que prospera a partir del emprendedurismo, la farmacología y la autoayuda, "pesimismo" no es más que una forma elegante de referirse al mal humor. En una cultura que premia la actitud proactiva y el espíritu emprendedor, ser pesimista no es más que resultar quejoso; si no eres parte de la solución, eres parte del problema. Vivir en una cultura así es estar perpetuamente a la sombra de un optimismo obligatorio, un nuevo tipo de coerción que es patologizada a temprana edad por la educación infantil mediante la apreciación "No le gusta jugar con otros".

Si compilásemos una lista de pesimistas americanos contemporáneos, esta sería corta, pero sin duda aparecería el nombre de Thomas Ligotti. Para muchos de aquellos que ya están familiarizados con su obra, Ligotti es conocido como escritor de terror. Su debut de 1986, *Songs of a Dead Dreamer* lo situó inmediatamente aparte de sus contemporáneos. El libro, articulado mediante una prosa oscura y lírica, demostraba un desacomplejado aprecio por la tradición de lo gótico, y estaba compuesto por textos cortos y difíciles de categorizar, casi sin trama. Al publicarse, destacó por encima de gran parte de la ficción de terror de la década de 1980, que se caracterizaba principalmente por el *gore* y la violencia de estilo *slasher* y un acercamiento al lenguaje mucho más brutalista. La escritura de Ligotti, por el contrario, tendía a la prosa efusiva y contorsionada, y no revelaba prácticamente nada, aunque

cada una de sus piezas estaba impregnada de un humor sombrío y funerario con reminiscencias del "horror sobrenatural" de Edgar Allan Poe y H.P. Lovecraft. Todos sus horrores —los horrores reales— que permanecían escondidos, se sepultan en una región más allá de la comprensión y, aun así, son instilados directamente en la carne de los narradores y del resto de personajes.

A lo largo de una carrera de casi treinta años, la obra de Ligotti ha mantenido el compromiso con esa tradición del horror sobrenatural y, a pesar de las modas, las tendencias y los cambios bruscos de humor del género del horror, tal compromiso resulta una anomalía admirable. Esto nos lleva a uno de los libros más recientes del autor, *La conspiración contra la especie humana* (en adelante, *La conspiración*). Puede que el volumen, en un primer momento, confunda a los admiradores de la escritura de Ligotti. En primer lugar, no se trata de una obra de horror ficcional; de hecho, ni siquiera es una obra de ficción. Pero llamarlo recopilatorio de ensayos o tratado filosófico tampoco le haría justicia. Sí, Ligotti habla en él del género del horror y de un gran número de autores, desde Anne Radcliffe y Joseph Conrad a Poe y Lovecraft. Pero *La conspiración* no es solo la opinión personal de un escritor al respecto de otros. De igual manera, Ligotti dedica gran parte del libro a reflexionar sobre el pesimismo, recordándonos la frescura de pensadores gruñones como Arthur Schopenhauer a la vez que apunta a otros más oscuros o directamente olvidados como el filósofo y alpinista noruego Peter Wessel Zapffe. Pero el enfoque de Ligotti es demasiado excéntrico e inflexible como para ser considerado académico y, como libro, *La conspiración* está libre de las cargas de las extensas notas al pie o el vocabulario sembrado de jerga especializada. Por último, Ligotti trata varias cuestiones de actualidad en la obra —la investigación en neurociencia cognitiva, el debate natalista/antinatalista, el calentamiento global y la superpoblación, el transhumanismo, la terapia de gestión del terror, la popularidad del budismo y el *boom* de la autoayuda, entre otros— pero su objetivo no es el de resultar actual, ni el de presentar una introducción "pop" a temas complejos.

Así pues, ¿qué clase de libro es *La conspiración*? De primeras, y principalmente, es una obra sobre el pesimismo; pero también es

una obra pesimista. Si bien contiene hallazgos críticos respecto a los picos y abismos del pensamiento pesimista, también cuenta con impactantes acusaciones a nuestras pretensiones de ser humanos: *"En cuanto a nosotros, los humanos, apestamos a nuestro sentido de ser especiales"*; *"Lo más increíble del yo es que nadie ha sido capaz aún de presentar la menor evidencia de que exista"*[154]. *La conspiración* sobrevuela continuamente la frontera entre escribir *sobre* el pesimismo y simplemente *escribir* el pesimismo, y en ninguna parte se hace más evidente que en el propio pesimismo ligottiano, que resulta al mismo tiempo acusatorio y absurdo:

> *"La naturaleza procede metiendo la pata; esa es su manera. También es la nuestra. De modo que, si hemos metido la pata al considerar la consciencia una metedura de pata, ¿por qué hemos de tomárnoslo a pecho? Nuestra autoerradicación de este planeta seguiría siendo un gesto magnífico, una hazaña tan luminosa que haría palidecer al sol. ¿Qué tenemos que perder? Ningún mal acompañaría nuestra partida de este mundo, y los muchos males que hemos conocido se extinguirían con nosotros. Entonces, ¿por qué aplazar lo que sería el golpe maestro más loable de nuestra existencia, y el único?"*[155].

A pesar de lo diferente que resulta con respecto a su obra anterior, *La conspiración* es un libro totalmente ligottiano, tanto por su estilo como por las ideas que contiene. De hecho, diríamos que *La conspiración* es el siguiente paso lógico en la trayectoria de Ligotti como escritor. A pesar de que la obra resulta "filosófica" en un sentido general, al leerla, tenemos la sensación de que Ligotti ha forzado los límites del horror ficcional, cuyo siguiente paso sería el abandono de todo elemento de ficción, deshacerse de la narrativa, los personajes y la trama en favor de las *ideas* del horror ficcional. No es difícil imaginar un continuo desarrollándose desde las piezas cortas y abstractas de Edgar Allan Poe hacia el enfoque "documental" de Lovecraft y, desde ahí, al horror de posguerra de escritores como Ramsey Campbell. El mismo Lovecraft comentó esto en *El horror sobrenatural en la literatura*, donde aboga por un entendimiento de género de horror en términos de pensamiento —y de los límites de este— y no de personaje, ambientación o trama. Es una aproximación que, como señala Ligotti, caracteriza

prácticamente toda la ficción de horror sobrenatural: "*En la literatura de horror sobrenatural, un argumento familiar es el de un personaje que encuentra una paradoja en carne y hueso, por así decirlo, y debe afrontarla o desplomarse horrorizado ante esa perversión ontológica: algo que no debería ser, pero es*"[156].

Esto es horror ficcional guiado únicamente por el concepto, y el siguiente paso sería abandonar por completo la narrativa; o, quizá, que la narrativa sublime en alguna clase de horror de no-ficción. En *La conspiración*, la escritura de Ligotti va del horror ficcional al *horror conceptual*[157].

En una página, desarrolla un examen crítico de filósofos como Albert Camus o Miguel de Unamuno, y en la siguiente, su escritura deriva de forma amorfa hacia la poesía en prosa a la que sus admiradores están acostumbrados: "*Y entonces empieza.* Esto no puede estar ocurriendo, *piensas —si es que puedes pensar algo, si eres algo más que un torbellino de pánico*"; "*Éste es el mensaje susurrante que se desliza en tus pensamientos: nada es seguro y nada es imposible*"; "*Ninguna otra forma de vida sabe que está viva, ni sabe que morirá. Ésta es nuestra maldición exclusiva (...) Por todas partes nos rodean hábitats naturales, pero en nuestro interior anida el escalofrío de cosas alarmantes y horrendas. Para decirlo simplemente:* no somos de aquí. *Si desapareciéramos mañana, ningún organismo de este planeta nos echaría de menos*"[158].

No sorprende que el pesimismo conforme el núcleo de *La conspiración*, en concreto, el estado del pesimismo en una época de cambios radicales en el entorno y la cultura humana global. La idea se encuentra condensada en lo que Ligotti denomina "la paradoja de Zapffe" (bautizada en honor del filósofo Peter Wessel Zapffe): el punto álgido de la consciencia es haber revelado la inutilidad de la consciencia. Una variante de esto la encontramos en el siglo XIX, proporcionada por el filósofo, poeta y empleado de banca Philipp Mainländer, que estaba muy influenciado por Schopenhauer: "el conocimiento de que la vida no tiene ningún valor es la flor de toda la sabiduría humana"[159]. Y otra variación aún nos llega de la mano del mismo Ligotti: "*Los ocupantes no humanos de este planeta no son conscientes de la muerte. Pero nosotros somos capaces de tener pensamientos alarmantes y horrendos, y necesitamos algunas ilusiones fabulosas para*

apartar nuestra mente de ellos"[160]. El problema resulta al mismo tiempo lógico y existencial; incluso nos atreveríamos a decir que es *religioso*. Se da en la exégesis de Ligotti una negatividad inherente a todo lo que existe, de la materia inorgánica al pensamiento consciente, de manera que en sus estadios más desarrollados se niega a sí misma (o se consume a sí misma, se completa). El problema consiste en que, en su estado más cristalino, X es equivalente a la negación de X.

Zapffe es una figura importante para Ligotti. No solo amplía el diagnóstico pesimista de pensadores como Schopenhauer, también rechaza firmemente cualquier panacea o redención. Ligotti resume la postura de ese escalador filósofo: "*Como concluyó Zapffe, necesitamos obstaculizar nuestra consciencia a toda costa o nos impondrá una visión demasiado clara de lo que no queremos ver, que, según advirtió el filósofo noruego, como cualquier otro pesimista, es «la hermandad de sufrimiento entre todo lo que está vivo»*"[161]. Zapffe diagnosticó varios de los medios que los seres humanos hemos desarrollado para evitar las tendencias radicalmente misántropas de la conciencia (que incluyen estrategias como aislar tales pensamientos de nuestra vida cotidiana, anclarlos a sistemas de creencias como la religión o la ciencia, distraernos con el ahora mismo, y la sublimación terapéutica de dichos pensamientos a través de la expresión artística). Las conclusiones de Zapffe eran puramente antinatalistas: no solo deberíamos dejar de procrear, como sugiere, deberíamos pensar en mejores medios con los que, como especie, facilitar una extinción que es inevitable y ya llevamos demasiado aplazando.

Pero el filósofo es solo uno de los muchos personajes que aparecen en *La conspiración*. Encontramos aquí también, como era de esperar, un estudio de la tesis de Schopenhauer respecto a que todos los seres vivos son ciegamente guiados por una "voluntad de vivir" anónima e indiferente. También hace su aparición el *schopenhaueriano* y suicida Philipp Mainländer, quien propone una "voluntad de vivir" inherente a todos los seres, vivos o no, y especula sobre la posibilidad del suicidio de Dios en correlación con el de los seres humanos. Luego está el escritor y filósofo italiano Carlo Michelstaedter, que proporciona la idea de que los seres humanos son marionetas o juguetes para fuerzas desconocidas que podrían o no existir; una

conspiración sin conspiradores. Estos pensadores tienen un lugar entre las preferencias de Ligotti. Su rama de pesimismo rechaza cualquier movimiento redentor hacia algo más allá del pesimismo en sí, que según esta concepción no es simplemente otra forma práctica de realismo que nos mantenga los pies en el suelo y nos evite perdernos en nuestras ilusiones de grandeza. El pesimismo no es simplemente otra forma de llamar al secularismo, reafirmando así una renovada fe en la elección y acción humanas tras el jarro de agua fría que fue la muerte de Dios. Dicho brevemente, en manos de Ligotti, el pesimismo es lo contrario de ese "pesimismo heroico" que, en definitiva, sirve a los objetivos y aspiraciones humanos (esto nos llega a través de los comentarios más críticos que el autor hace sobre pensadores como Camus, Unamuno y estudiosos contemporáneos como Joshua Dienstag y William Brashear)[162].

Una de las ideas que mejor caracterizan el pesimismo de Ligotti es la de la marioneta. *Leitmotiv* de gran parte de su obra, la marioneta es, para él, el mejor ejemplo del horror conceptual, una extraordinaria manifestación de algo aparentemente vivo y ostensiblemente contradictorio respecto a lo que creemos saber del mundo. *"Necesitamos saber que las marionetas son marionetas"*, apunta Ligotti. *"Sin embargo, todavía pueden alarmarnos. Porque si miramos a una marioneta de determinada manera, a veces podemos sentir que nos está devolviendo la mirada, no como mira un ser humano, sino como lo hace una marioneta"*[163]. Nuestra relación con un mundo enigmático e indiferente en el que estamos insertados es similar, defiende el autor, a la de la marioneta:

> *"Las marionetas humanas no podrían concebirse a sí mismas en absoluto como marionetas, no si estuvieran dotadas de una consciencia que provocara en ellas el sentimiento inquebrantable de ser distintas de todos los demás objetos de la creación. Una vez que empiezas a sentir que sales adelante por tu cuenta, que haces movimientos y tienes ideas que parecen haber surgido dentro de ti, ya no puedes creer que seas otra cosa que tu propio dueño y señor"*[164].

Esto es lo que ata íntimamente el horror a la filosofía, no el que la filosofía, que lo explica todo, pueda explicar el horror haciendo que tenga sentido para nosotros, sino el que la filosofía,

toda la filosofía, descubra en algún punto que hay un límite definitivo en ella a todo lo que puede ser conocido, todo lo que puede ser pensado y todo lo que puede ser dicho. Si las obras de horror sobrenatural resultan "filosóficas", no es porque hayan explicado nada, es justo lo contrario.

Y, en cierto sentido, esto también significa que lo que caracteriza a las filosofías pesimistas, en especial aquellas hacia las que Ligotti se siente atraído, es el haber asimilado las enseñanzas de la tradición literaria del horror sobrenatural; pensadores como Schopenhauer, Mainländer o Zapffe, sin querer, escriben filosofía como si fuesen escritores de horror, articulan el desplazamiento de la filosofía del horror al horror de la filosofía:

> *"La consciencia es un lastre existencial, como piensa todo pesimista: una metedura de pata de la ciega naturaleza, según Zapffe, que ha arrastrado a la humanidad a un agujero negro de lógica. Para salir adelante en esta vida debemos fingir que no somos lo que somos: seres contradictorios cuya pervivencia solo empeora nuestro aprieto como mutantes que encarnan la lógica retorcida de una paradoja. Para corregir esta metedura de pata deberíamos desistir de procrear. ¿Qué podría ser más juicioso o urgente, existencialmente hablando, que nuestra desaparición autoprogramada?"*[165].

Esto quiere decir también que esta clase de pensamiento, por el que el horror y la filosofía son mutuamente implícitos, debe afrontar sus obvias contradicciones internas. *La conspiración* resulta fascinante en ese sentido, ya que Ligotti se preocupa constantemente de armar un pensamiento que, en algún momento, se socavará a sí mismo (y esa es, sin duda, la razón de humor carnavalesco que recorre el libro). En un momento Ligotti abogará por una relación entre el yo y el mundo basada en la conspiración, el mundo continuamente operando en nuestra contra, aunque solo sea por el hecho de que somos seres mortales, que existen de forma efímera en la finitud y la temporalidad. Pero al momento siguiente, reconocerá que esta es, en cierto modo, la cúspide del pensamiento humanista, aunque propio de un humanismo perverso que aún es capaz de concebir que los seres humanos son el centro del universo (quiéreme, ódiame, pero hazme saber que sientes algo por mí...). Ligotti

defiende una relación entre el yo y el mundo basada en la neutralidad, la indiferencia y el anonimato. Y puede que este sea el horror de todos los horrores: el vacío del mundo, la ceguera del ser. El pensamiento de Ligotti oscila continuamente entre esos dos aspectos del pesimismo, entre la indiferencia y la malignidad, lo neutral y lo peor.

La conspiración es un síntoma del dilema pesimista: la inutilidad de la vida y la comprensión filosófica de ella tiende a resultar útil (un "no" se convierte en "si"). Así, *La conspiración* podría calificarse como pesimismo extático, un pesimismo resueltamente misántropo y carente de redención, pero que también es testigo del fracaso del pensamiento que lo constituye[166]. El derrumbe del pensamiento es algo que Ligotti contempla una y otra vez. Su libro *Noctuario*, contiene un breve relato, *Los maestros de muñecas*, que consiste en la confesión de un narrador anónimo, que parece que ha estado manteniendo conversaciones secretas con los títeres, muñecas y marionetas repartidos por su habitación: "*¿Quién más los escucharía y expresaría lo que han vivido? ¿Quién más podría entender sus miedos, por muy nimios que pudieran parecer en ocasiones?*". Mediante una inversión increíble, el narrador empieza a creer que él también es una marioneta, y que el resto de marionetas semejantes a humanos resultan preocupantemente inhumanas. Son mudas e indiferentes, como marionetistas. El narrador prosigue, recapitulando uno de los temas recurrentes en Ligotti, el del títere sin hilos, la conspiración sin conspiradores:

> "*¿Hablo siempre con ellos sobre mi propia vida? No; es decir, no desde cierto incidente que ocurrió hace algún tiempo. Hasta el día de hoy no he averiguado qué fue lo que me pasó realmente. De forma distraída, comencé a confesarles alguna preocupación trivial, he olvidado por completo de qué se trataba. Y en ese momento todas sus voces se callaron repentinamente, todas sin excepción, dejando un insufrible vacío de silencio*"[167].

Horror monacal. Los teóricos literarios hablan a menudo de "lo fantástico" al tratar el género de horror. Tzevetan Todorov, por ejemplo, define lo fantástico como una bifurcación en el camino. El personaje de un relato se enfrenta a algo extraño e inexplicable, que

le presenta dos opciones: o bien el fenómeno en cuestión puede ser explicado según las leyes de la naturaleza (y, por tanto, no existe),o bien no puede ser explicado (y, por tanto, existe).O bien está todo en su cabeza (y el personaje está soñando, drogado, distraído, ha tomado demasiado café o simplemente es demasiado imaginativo),o bien debemos repensar seriamente toda noción básica al respecto de la "realidad" (y ninguno de los experimentos y tratados científicos sirven para nada). Lo fantástico es ese pequeño momento de duda frente a la bifurcación, un horror titubeante.

Pocas obras pueden mantener la duración de esa incertidumbre. (En la vida, sin embargo, esto es algo muy distinto...). En cierto modo, lo que Lovecraft denominó "horror sobrenatural" es un intento de ello, que se ejemplifica en los cuentos de escritores contemporáneos como Laird Barron, Michael Cisco, John Langan, Simon Strantzas, Jeff VanderMeeer y D.P. Watt,excepto que lo que uno descubre que espera de estos —incluso lo desea con ganas— es lo fantástico. La duda de los fantástico está trenzada en el tejido mismo de sus mundos fantásticos, aunque al principio parezcan mundanos y cotidianos. Quizá existe un imperativo categórico alojado en esta tradición literaria: actúa como si todo lo que se te muestra *no* sea lo que parece. Ese campamento en los bosques, un deprimido pueblo pesquero, un aletargado pueblo rural, las desiertas calles de una ciudad tomada por el hastío, la neutralidad desafecta de las afueras... no son solo localizaciones para los relatos, son lugares para lo fantástico, donde "tiene lugar", en los que a la duda efímera se le da un espacio igualmente efímero. Allí, todas las interacciones del mundo a nuestro alrededor devienen súbitamente constreñidas a un extrañamiento austero con respecto del mundo, del yo y del mismísimo lenguaje al que damos por sentado. En ese momento suspendido, descubrimos un mundo ajeno, un lenguaje inadecuado y un yo incierto.

El predecesor de esto es la tradición del horror monacal. De algún modo, la celda en el monasterio es el lugar de lo fantástico, despojado de todo hasta dejar solo lo más mínimo. Aunque, como nos explica la *Regla de San Benito* del siglo VI, hay diferentes clases de monjes —cenobitas, que viven en comunidades cerradas junto

a otros monjes, y anacoretas y ermitaños, que viven solos y aislados de los demás— aunque todos ellos tienen en común la práctica del desnudamiento del yo a través del "ejercicio espiritual", o *askesis*. La oración, el trabajo, el sueño y la contemplación. Este es el ideal, cuanto menos. Lo que los primeros monjes descubrieron pronto fue que la soledad de la celda y el monasterio suelen llevar al caos espiritual, más que a la tranquilidad. Juan Casiano, el monje del desierto que vivió en el siglo IV, describió ese estado como *accedie*: un término complejo relacionado con la inquietud, la torpeza, el hastío y la depresión.

En ocasiones, el *accedie* puede hacer que el monje se extravíe, haciéndolo abandonar la práctica o, en algunos casos, descender a la locura, la fiebre y el desvarío. En otras, sin embargo, puede servir para alcanzar la revelación espiritual, por ambigua que esta pueda ser; el *accedie* puede convertirse en una práctica, en una *askesis*. Guiberto de Nogent, monje benedictino del siglo XI, cuenta su pugna con el *accedie* en sus monodias en prosa, que anticipan la tradición gótica:

> *"Una noche (durante el invierno, creo recordar) me despertó un intenso sentimiento de pánico. Permanecí en mi cama, seguro a la luz de la lámpara cercana. Súbitamente, oí no muy lejos y por encima de mí el clamor de lo que me parecieron muchas voces procedentes de la noche oscura, voces que no articulaban palabra. La violencia de ese clamor me golpeó en las sienes. Caí inconsciente, como dormido, y me pareció ver cómo un muerto se me aparecía (...) Aterrorizado por el espectro, salté de la cama entre gritos y la lámpara se apagó"*[168].

Toda una tradición del horror monacal puede ser trazada a partir de aquí: clásicos de la literatura gótica como *El monje* (1795), clásicos modernos de la ciencia ficción como *¡Hágase la oscuridad!* (1950), de Fritz Leiber, y *Cántico por Leibowitz* (1959), de Walter M. Miller Jr., y novelas populares de finales del siglo XX como *El nombre de la rosa* (1980), de Umberto Eco. Una obra en concreto que retrata ese sentido del horror monacal es *The Divinity Student*, de Michael Cisco. Mediante una serie de breves secciones en prosa, el libro se sirve de un lenguaje florido para contar la historia de la extraña muerte y resurrección de un protagonista anónimo, al que solo

conocemos como El estudiante de la divinidad. Atrapado en una red de conspiraciones, El estudiante de la divinidad vaga por la abandonada ciudad de San Veneficio, donde ha sido enviado con la tarea de reconstruir el Catálogo de las palabras no conocidas, cuyo propósito resulta enigmático y perverso. Desde sus primeros párrafos, la novela niega cualquier distinción entre qué está pasando "realmente" y qué no es más que una ilusión. Los cadáveres se mezclan con viejos libros perdidos, y las palabras se filtran alquímicamente en el mundo del relato con la solidez de compuestos químicos. El resultado es una disolución de la diferencia entre el "sucedió esto" y el "está todo en tu cabeza".

El horror monacal de Cisco capta la cualidad efímera e incierta de lo fantástico y las mantiene durante gran parte de la novela. Esto es debido en gran manera al lenguaje empleado por el escritor, que resulta al tiempo lírico —bordeando en ocasiones la prosa poética— y totalmente consciente de su incapacidad para reflejar lo fantástico. Una poética de la incertidumbre, una lírica del fallo. ¿Es esto a lo que apuntaban tantos escritores de la tradición del horror sobrenatural (en especial Poe, Lovecraft y Ligotti)?

Por último, estos ejemplos de horror monacal miran hacia los textos originales de los ermitaños del desierto y los monjes medievales. El lugar donde dudamos, como si fuésemos peripatéticos filósofos errantes. Una vez, un monje que vivía en el desierto de Scetis fue a visitar a un ermitaño mayor en busca de consejo. El anciano le dijo: ¿Sigues vivo? Ve a sentarte en tu celda y piensa y dite a ti mismo que llevas ya un año metido en la tumba". El ermitaño regresó a su celda, quizá sin haber aprendido nada.

5. Como si...

Como si. En la década de 1780, en el culmen de una época a la que ceremoniosamente nos referimos como "la Ilustración", Inmanuel Kant escribía sobre ética. Filósofos desde Sócrates a Spinoza ya habían reflexionado sobre ella mucho antes, pero durante la Ilustración, que el mismo Kant caracterizó como la

humanidad alcanzando la "madurez", los riesgos eran muy distintos. Si el sueño de la razón ciertamente produce monstruos, ya iba siendo hora de que esta despertase y se situase en el centro de la búsqueda de conocimiento, de la búsqueda de la verdad y el compromiso con la sociedad civil. Con los cambios de paradigma en la astronomía, la física, las matemáticas y la medicina, las llamadas humanidades debían estar a la altura y formular una nueva filosofía, una nueva política, una nueva estética y una nueva ética fundamentadas en la autoridad de la razón humana y que no recurriesen a la religión, el mito o la superstición.

El truco consistía en desarrollar una filosofía ética y moral que fuese más allá de los meros "haz esto" y "no hagas aquello", una tarea no solo infinita, sino sujeta a cambios y enmiendas. En resumidas cuentas, Kant era consciente de que la filosofía moral y ética debía ir más allá de imperativos *hipotéticos* del tipo "si A tiene lugar, entonces haz B". Los seres humanos, en definitiva, no eran autómatas éticos, con sus engranajes y correas revestidos de una cáscara antropomorfa, ¿no? La solución de Kant fue abogar por una moralidad y una ética incondicionales en lugar de condicionales, lo que requería un imperativo que fuese *categórico*, no solo hipotético, un "haz esto" que se aplicaría en todos y cada uno de los casos, sin importar los detalles.

En su obra de 1785, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Kant proporciona unas cuantas definiciones de ese imperativo categórico. Una dice: *"El imperativo categórico sería el que representase una acción por sí misma, sin referencia a ningún otro fin, como objetivamente necesaria"*. Otra, algo más exhaustiva, reza: *"El imperativo categórico es, pues, único, y es como sigue:* obra solo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal".

El problema, por supuesto, reside en que es increíblemente difícil comportarse de esta forma incondicional. Requiere de una devoción casi *religiosa* hacia la razón científica y la fría lógica de una ley moral universal. Por cada ejemplo de tal imperativo categórico (digamos, "uno siempre debe decir la verdad"; "uno siempre debe ayudar a los demás") es fácil, demasiado fácil, pensar en

excepciones, incluso en compuestos ("...a no ser que decir la verdad no ayude a los demás").

Y por otra parte está el problema del "como si". Kant nunca dice que las leyes morales *son* universales... O leyes... O siquiera morales. Lo que dice es que uno debería actuar con un nivel de compromiso que podría asegurar el estatus universal de esas acciones. Actúa *como si* tus actos, y los valores que los sustentan, resulten universalmente válidos. He aquí otra de las definiciones que da Kant del imperativo categórico: *"obra como si la máxima de tu acción debiera tornarse, por tu voluntad, ley universal de la naturaleza"*.

Simplemente finge que es real.

No obstante, Kant defendió su imperativo categórico, pasase lo que pasase. Las implicaciones tanto para el ciudadano individual como para la sociedad civil eran obvias. La revolución francesa, al fin y al cabo, estaba a la vuelta de la esquina, y fue el Terror... Fantasmas al acecho en todas las esquinas morales de un laberinto diseñado por los seres humanos, para los seres humanos.

El filósofo errante. Si la era de la Ilustración intentó algo, eso fue el poner en práctica la teoría, echar a andar por la senda filosófica, mostrar que la razón no era solo un ejercicio intelectual abstracto sin impacto alguno en el mundo "real". Y a Kant le encantaba caminar. O, mejor dicho, caminaba cada día, sin excepción, alrededor del pueblo de Königsberg, donde residió gran parte de su vida. Si *le encantaba* o no, eso es otra cuestión.

¿Se encontró el filósofo septuagenario, mientras escribía sus tratados éticos, con alguna persona difícil o molesta durante sus paseos? De ser así, ¿entendió aquellos desafortunados encuentros como oportunidades para probar su "imperativo categórico"?

Se decía que las lavanderas de Königsberg eran capaces de decir qué hora era al ver pasar cerca de sus casas el cuerpo anciano, aunque aún activo de Kant.

Destronado. A menudo se comenta que la filosofía de Kant dio un "giro copernicano" a la historia del pensamiento, tal y como, algunas generaciones antes, el astrónomo Nicolás Copérnico había demostrado que el sol, y no la Tierra, era el centro de nuestro

sistema planetario. Aunque Copérnico desplazó la Tierra —y, por tanto, a la humanidad— del centro del universo, devolvió a la humanidad a dicho centro al demostrar cómo la razón humana, por sí misma —sin religión, sin escrituras y sin la Iglesia— podía alcanzar el *fiat* de la explicación científica.

Para cuando llegó el amanecer industrial del siglo XX, la razón científica ya había explicado mucho; quizá demasiado. Se hablaba de relatividad, de la cuarta dimensión, del continuo espacio-tiempo, de las partículas elementales, y se empezaba a susurrar sobre la incertidumbre cuántica. La distancia que separaba la imagen científica de la realidad y el modo en que esta "debería ser" empezó a crecer.

Ávido lector de publicaciones científicas y periodista científico aficionado, H.P. Lovecraft tomó buena nota de los cambios que estaban teniendo lugar. Y estos parecían estar desplazando una vez más a la humanidad del centro del universo. El ahora tan reconocido arranque de *La llamada* de Cthulhu resume ese extraño giro de la fortuna:

> *"Lo más misericordioso del mundo, creo, es la incapacidad de la mente humana para relacionar todo cuanto este contiene. Vivimos en una plácida isla de ignorancia, entre las brumas de negros mares de infinito, y, sin embargo, no vamos muy lejos. Las ciencias, cada una moviéndose en su propia dirección, nos han afectado de momento muy poco, pero algún día, al juntar las piezas de conocimiento disociado, se abrirán vistas tan terroríficas de la realidad, así como de nuestra espantosa posición en ella, que enloqueceremos ante esta revelación o huiremos de su mortífera claridad hacia la paz y la seguridad de una nueva era oscura".*

¿Podríamos sugerir, pues, otro giro en la revolución copernicana, tras Copérnico y tras Kant: el "giro lovecraftiano"? No solo los seres humanos no somos el centro del universo, sino que ni siquiera somos ya capaces de saber que no somos el centro del universo. Nuestras facultades cognitivas más elevadas, incluida la racionalidad científica, parecen conducir únicamente a la paradoja, a la opacidad y, curiosamente, al misterio. Cuanto más sabemos,

menos sabemos; y lo que sabemos de ello no presagia nada bueno para la humanidad y su autoproclamada superioridad como especie.

Existe, quizá, aún otro estadio tras este, más cercano a nuestro tiempo. No ha habido demasiados cambios —nadie acaba de entender del todo la física cuántica, y los *reality shows* nos muestran a diario que la realidad es mucho más extraña que la ficción—, a excepción de que a nadie le importa, o nadie se preocupa por atenderlo. Nos hemos vuelto muy duchos en ignorar al mundo de forma selectiva, incluso cuando este se muestra absolutamente contradictorio e indiferentemente inhumano. Una nueva ignorancia aguarda en el horizonte, producto no de la falta de conocimiento, sino del exceso de este, del exceso de datos y de teorías en demasiado poco tiempo.

Curiosamente, Kant ya lo predijo. Lo que él denominó "antinomias de la razón" son esos asuntos que pueden ser debatidos por toda la eternidad sin ser nunca resueltos: la existencia de Dios, el origen del universo, la vida después de la muerte... No nos preocupemos por pensar en estas cosas, nos previno, y dejémoslas en manos de teólogos y astrónomos; no son cuestiones *filosóficas*.

La humildad de la filosofía. Con Kant, el pensamiento se vuelve humilde. Con Lovecraft, este deviene, al tiempo, grandioso.

Fantasmas (III). Donde acaba la filosofía ética, empieza el horror sobrenatural. Kant: "...la moralidad no es ningún fantasma...".

Horror religioso. Si aceptamos la genealogía del horror sobrenatural propuesta por Lovecraft, no podemos dejar atrás esas obras sin que nos impriman un agudo sentido de la futilidad de la vida —en especial, de la vida humana— en su relación con un cosmos indiferente. Sin embargo, los seres humanos pueblan esos relatos, y muchos de estos tienen lugar en los confines de una muy familiar cultura humana. Debemos volver a mencionar aquí el estudio de Todorov sobre lo fantástico, según el cual la duda que lo define es efímera. En cuanto podemos explicar de forma racional un hecho fantástico (por ejemplo, que este fuese solo un sueño, un truco visual, producto de una cuarta dimensión, del consumo de drogas o de una alucinación) dejamos lo fantástico para entrar en

lo misterioso. Solo parecía sobrenatural, pero puede explicarse (y, por tanto, ser explicado a otros). Aun así, algunos relatos confirman lo fantástico como existente fuera de las capacidades de la comprensión humana, y aquí volvemos a dejar lo fantástico para adentrarnos en el dominio de lo maravilloso. No solo parecía sobrenatural, sino que lo era y, por tanto, debemos repensar algunas cuestiones básicas al respecto de lo que creemos sobre el mundo. De un modo u otro, un residuo de lo fantástico queda por pensar, ya sea porque este es ignorado o justo por no ignorarlo.

Si, según la descripción de Lovecraft, el horror sobrenatural se centra en el límite del pensamiento, dicho límite debe estar también relacionado con otro, con el límite de los sentidos. La correlación de la estética con lo fantástico es lo que filósofos como Kant denominaron lo sublime. La teoría de lo sublime de Kant es de sobra conocida, y contempla una experiencia en la cual somos abrumados por nuestros sentidos de tal modo que estos no pueden procesar lo que están recibiendo. Ese sentimiento de ser sobrepasado es el resultado de un contraste entre el nivel de sentimiento y pensamiento sobre el mundo a escala humana, y una escala no-humana "por encima" o "por debajo" de la humana. Es por esta razón que Kant define lo sublime como *"lo que es absolutamente grande"* o, a la inversa, *"aquello en comparación de lo cual toda otra cosa es pequeña"*[169].

Los ejemplos que da Kant sobre esto, frecuentemente citados y ciertamente góticos, incluyen: *"Elevados peñascos suspendidos en el aire y como amenazando, nubes tempestuosas reuniéndose en la atmósfera en medio de los relámpagos y el trueno, volcanes desencadenando todo su poder de destrucción, huracanes sembrando tras ellos la devastación, el inmenso Océano agitado por la tormenta, la catarata de un gran río, etc. son cosas que reducen a una insignificante pequeñez nuestro poder de resistencia, comparado con el de tales potencias"*[170]. En lo sublime, lo humano es humilde, incluso resulta humillado, nada más que una mota en contraste con algo impersonal, vasto e indiferente. Lo sublime, *"nos hace reconocer nuestra debilidad como seres de la naturaleza"*, el extraño encanto de nuestra insignificancia, *"un asombro que excita al temor"*[171].

Al tiempo que mis sentidos son abrumados, experimento algo, y lo que estoy experimentado es cómo mis sentidos son

abrumados. Lo que "siento" es el fallo de los sentidos. En el límite de la capacidad del ser humano para sentir y pensar se encuentra el sentido del límite de los sentidos y, de igual manera, el pensamiento acerca del límite del pensamiento. *"La satisfacción referente a lo sublime de la naturaleza es, pues, simplemente negativa (...) es el sentimiento de la imaginación, privándose ella misma de su libertad..."*[172].

Es aquí donde, para Kant, lo sublime pasa de lo mágico a lo heroico, ya que es mediante esa conciencia de los límites como el ser humano se redime. Es mediante esa conciencia, no sensorial en sí misma —un "sustrato suprasensible"— que somos capaces de pensar esos límites, incluyendo el límite del pensamiento. Como Kant señala, *"Si, pues, es posible al menos el concebir el infinito sin contradicción, es necesario admitir para esto en el espíritu humano una facultad que por sí misma sea suprasensible"*[173].

Siempre me ha parecido decepcionante la recuperación heroica y humanista que Kant hace de lo sublime. No es necesariamente errónea, simplemente decepcionante. ¿Debe el ser humano conquistar el mundo al que ha sido arrojado, incluso en el momento en que está siendo abrumado y despojado de significado? ¿Debe el fracaso convertirse automáticamente en un éxito? La parte complicada la hallamos en el dilema hacia el que apunta Kant: el ser humano se encuentra al mismo tiempo determinado por sus límites y por el pensar más allá de esto. Quizá es por ello que Kant describe repetidamente lo sublime con términos contradictorios y ambiguos: como un *"horror delicioso"* y también como una *"tranquilidad mezclada de terror"*[174].

Tales afectos por lo ambiguo sugieren que lo sublime tiene relación con ciertos tipos de experiencia religiosa. Sin duda es por ello que el teólogo Rudolf Otto usa la fórmula en latín *mysterium tremendum* para describir aquello a lo que llama "lo santo". Pero para Otto lo santo no tiene nada que ver con las connotaciones morales y religiosas de las que a menudo se le dota. Lo santo no es bueno en sí, ni es bueno "para nosotros" como seres humanos. La cuestión central a esta concepción es a lo que Otto se refiere como "sentimiento de criatura", algo semejante al modo en que Kant cuenta cómo lo sublime hace a lo humano insignificante. Humilde

ante aquello que es más vasto y más lento que imperios enteros, lo humano solo puede asimilar una conciencia negativa, y esta es, para Otto, la esencia del fenómeno religioso: "*El objeto realmente misterioso es inaprehensible e incomprensible, no solo porque mi conocimiento tiene respecto a él límites infranqueables, sino además porque tropiezo con algo absolutamente heterogéneo, que por su género y su esencia es inconmensurable con mi esencia, y que por esta razón me hace retroceder espantado*"[175]. Otto usa el término numinoso para describir ese aspecto sombrío, excesivo y no-humano de lo santo, una experiencia de lo "heterogéneo" que solo puede considerarse negativa.

El estudio del teólogo toma lo sublime y sugiere una conexión entre este y el fenómeno religioso. Historiadores y críticos literarios sugerirían aún otra conexión, esta con el género de horror. Con la autoridad religiosa entrando en crisis y la racionalidad científica en aumento, la Ilustración dio a luz a formas culturales que expresaban tanto una sospecha hacia la religión tradición como un deseo ambiguo de experiencias religiosas. El ensayo de Devendra Varma *The Gothic Flame*, que trata principalmente de la novela gótica, lo expresa de forma simple: "*...las novelas góticas suscitaron una búsqueda de lo numinoso*"[176]. Y continúa apuntando que "*dichas novelas suponen una nueva tentativa de aprehensión de lo Divino (...) Los fantasmas y demonios, las grotescas manifestaciones de lo sobrenatural, despertaron las emociones mediante las cuales el hombre descubrió su alma y fue consciente de la presencia de un Ser mayor que él, uno que creaba y destruía a voluntad*"[177].

En su libro *Haunted Presence*, S. L. Varnado es aún más explícito escribiendo que "el concepto de Otto de lo numinoso proporciona algunas ideas respecto al espíritu del horror gótico y sobrenatural"[178]. La tónica de la ficción gótica —"*la penumbra en las montañas, los castillos solitarios, los barcos fantasmas, las violentas tormentas y la vastedad del mar y de las regiones polares (...) las tradiciones mágicas, las apariciones, los demonios, los vampiros y los aparecidos*"— resuenan en las evocaciones que Otto hace de "la oscuridad", "el silencio", "las vastas distancias vacías" como símbolos de lo numinoso. También se encuentran en las descripciones que hace Kant de lo sublime. Varnado destaca, asimismo, la duplicidad de lo numinoso: al mismo tiempo afecto subjetivo y fallo de la subjetividad cuando esta se

enfrenta a algo radicalmente no-humano, algo "heterogéneo", que deviene el fracaso de la capacidad para experimentarlo.

El fracaso es donde el horror y la religión se unen. En lugar de las tópicas imágenes de experiencias desbordantes, radiantes y exuberantes de la plenitud y la luz, estos fenómenos —lo sublime, lo numinoso, lo gótico— son el fracaso de la experiencia y, por tanto, el fallo del aparato sensorial y cognitivo humano. Es la diferencia entre una experiencia del horror y una experiencia horrorosa, que anula cualquier posibilidad de experiencia. Encontramos, por tanto, en místicos como el Maestro Eckhart, San Juan de la Cruz y el autor anónimo de *La nube del no saber*, descripciones autoanuladoras de lo divino en términos de oscuridad, nada, abismo, desierto y noche oscura, que se refieren tanto a la "negatividad de la experiencia" como a la "experiencia de la negación"[179]. Escribiendo sobre el misticismo cristiano medieval, Denys Turner aclara esta distinción al asegurar que "*hay una gran diferencia entre la estrategia de la* premisa negativa *y la estrategia del* negar lo propositivo; *entre la* imagen negativa *y la* negación de la imaginería"[180].

¿Qué queda de lo sublime sino ese residuo del ser humano, hasta no hace tanto seguro de su capacidad para aprehender y comprender el mundo a su alrededor como hecho a su imagen y semejanza? ¿Qué queda sino un sublime impersonal, un sublime de la indiferencia, el anonimato y la impersonalidad?[181].

Una sombra que una vez estuvo viva. Los términos fantasmagoría y fantasma comparten raíz etimológica, del griego *phantazein* (hacer visible) y *phainein* (mostrar). Resulta curioso, pues, que hayan acabado denotando precisamente aquello que no es visto; o, mejor dicho, aquello que es visto con incertidumbre. La tradición de la novela gótica está repleta de fantasmas de esa clase; el lector nunca está seguro de si los personajes han visto realmente un fantasma o simplemente les ha confundido una cortina movida lánguidamente por el viento nocturno.

Pero todo fantasma —real o imaginado— es doble, refiere a una persona que una vez estuvo viva y también a una manifestación espectral en sí misma. Cada fantasma es literalmente superado, al igual que muchos de los personajes desencantados en los relatos de

El imperativo fantasmagórico... "ser superado" en forma de sombra de uno mismo, como un doppelgänger, como alguien que existe dos veces... Quizá dos veces más de las necesarias.

Fantasmas (IV). El imperativo fantasmagórico: todo lo irreal debe aparecer. El imperativo fantasma: actúa como si todo lo real fuese irreal.

El mundo deviene fantasma. La de Kant es, desde luego, una filosofía con mayúsculas: rigurosa, sistemática, ambiciosa... y un poco ingenua. Y es que, ¿cuántos de nosotros somos realmente capaces de actuar según la fría lógica de la razón, independientemente de deseos individuales, egos dislocados, miedos y temores?

Kant parecía ser consciente de esto. Hacia el final de uno de sus tratados admite, de forma casi confesional: *"Tal reino del fin podría existir a través de unas máximas, cuya norma es prescrita por el imperativo categórico para todos los seres racionales* si fuesen seguidas universalmente". La apuesta es demasiado arriesgada. Esto solo funciona si *todos* siguen la corriente.

Pero lo verdaderamente perturbador no es que otra gente pueda no actuar conforme a las normas, sino que sea el mundo no-humano el que lo haga: *que el mundo en sí sea el que no sigue la corriente.* Objetos que se comportan de forma extraña, lugares conocidos que se vuelven desconocidos de repente, el mundo inorgánico devolviéndonos la mirada... Kant prosigue: *"Es cierto que aunque el ser racional siga escrupulosamente estas máximas, no por ello puede contar con que lo demás sean fieles a ellas o que el reino de la naturaleza y su orden intencional armonicen con él, como miembro de esta, en vistas a un reino del fin posible a través de él mismo, esto es, favoreciendo sus expectativas de felicidad..."*.

Suicidio espectral. En el siglo XVII, el filósofo, ocultista y científico Atanasio Kircher diseñó un novedoso dispositivo usando una linterna mágica de una sola candela y un portaobjetos. Producto del interés de Kircher por la óptica, asoció esa llamada *fantasmagoría* y su capacidad para producir imágenes animadas con un tipo de fuerza vitalista. Estos dispositivos proliferaron en los centros culturales europeos de los siglos XVIII y XIX, incluyendo el parisino Cabaret du Néant, donde los visitantes podían disfrutar de un

espectáculo fantasmagórico con el que acompañar la ingesta de absenta. Pronto los espectáculos de linterna mágica y las fantasmagorías estaban por todas partes, junto con los estereoscopios y otros medios visuales, muchos de los cuales podían ser adquiridos en los por aquel entonces populares bulevares parisinos, llenos de escaparates decorados de forma mágica: maniquíes maravillosos, sombreros de doble forro, zapatos, guantes, collares, bastones, ojos de cristal, juguetes... talismanes de una época que se extinguía rápidamente. No es de extrañar que Walter Benjamin, que vivía en el París de la década de 1920, describiese los bienes de las ciudades europeas modernas como fantasmagorías.

Usadas principalmente como entretenimiento, las cualidades hechizantes de las fantasmagorías de los siglos XVIII y XIX fueron tomadas muy en serio por los interesados en la magia y el ocultismo. En Leipzig, el inventor, ocultista y dueño de una cafetería Johann Schröpfer diseñó su propia fantasmagoría, que compartió con sus colegas masones. El mismo Schröpfer se convierte en una fantasmagoría. Estaba tan entregado a los poderes hechizantes y a las cualidades de simulación de vida de aquellas imágenes espectrales, que, durante una demostración, declaró que una persona muerta podía ser resucitada a través de estos. Se dice que, hacia 1774, Schröpfer trató de demostrar su teoría suicidándose en el escenario. La resurrección subsiguiente, sin embargo, no tuvo lugar.

Una razón para el imperativo categórico. "No he leído tantos libros como tú, pero si te han deprimido tanto creo que no quiero hacerlo".

Canto al horror. *"Todos los conceptos y, con estos, todos los principios, por muy* a priori *que sean, se refieren, sin embargo, a intuiciones empíricas, es decir, a datos, para la experiencia posible. Sin esto, carecen de toda validez objetiva y son un mero juego, ora de la imaginación, ora del entendimiento"*[182].

Filósofos como el mismo Kant nos dicen que nuestros sentidos son como unas gafas que nunca nos podemos quitar. Si la filosofía es una forma de conjuro, ¿qué pasa con la física, que nos

habla de forma críptica sobre ondas, partículas y cuerdas? Ambas se sirven de la razón para revelarnos la más irracional de las premisas: que el mundo no es "nuestro" mundo, sino uno desprovisto de humanidad, un mundo que tolera impasible el ostentoso escenario que hemos colocado en su centro, con nosotros sobre él y mientras representamos interminables soliloquios de transitoriedad. Si la filosofía es una forma de magia, la física es necromancia. Quizá la poesía vaya aún más lejos y sea un canto.

Materia impía. En la ciudad de Siena, en la basílica de San Doménico, reside la cabeza de Santa Catalina de Siena, una mística y teóloga del siglo XIV, que también fue muy activa en la política religiosa de su época. Su cabeza —a veces denominada "Santa cabeza" o "Cabeza sagrada"— está guardada en un ornamentado sagrario de plata con forma de templo gótico en miniatura. Conocida desde hace tiempo por sus poderes milagrosos, la cabeza de Santa Catalina fue llevada a la basílica por Raimundo de Capua, un monje dominico que era tanto el confesor como el hagiógrafo de la santa. Tras la muerte de Santa Catalina, hubo cierta disputa alrededor del lugar en el que deberían guardarse sus restos, si en Roma, la sede de la Iglesia y el lugar de fallecimiento de la mujer, o en Siena, su ciudad natal. Según Raimundo, al tratar de llevar el cuerpo de Catalina de vuelta a Siena, se dio cuenta de que las autoridades romanas no lo permitirían, por lo que separó la cabeza del cuerpo y, con ella dentro de un saco, la sacó de Roma. Pero fue parado por unos guardias. Cuando estos revisaron el contenido del saco, vieron que estaba lleno de rosas, se lo devolvieron a Raimundo y le permitieron proseguir su camino hacia Siena, donde, se dice, las rosas volvieron a transformarse en la cabeza cercenada de la santa.

La cabeza de Santa Catalina es una de las muchas reliquias de santos cristianos que aún se conservan hoy en día. La lista de estas, solo dentro de los límites de la cristiandad, es larga y diversa. Incluye la mano de Santa Teresa de Ávila, el brazo de María Magdalena y el sudario de Turín, un paño en el que supuestamente Jesús se secó el rostro y que contiene su imagen. Se dice que tuvieron que apostarse unos guardias alrededor del cuerpo de Sata Clara de Asís tras la muerte de esta, ya que sus seguidores se

lanzaban hacia él tratando de hacerse con algún pedazo. Cuando se descubrió que el cadáver de San Antonio de Padua tenía algunas partes incorruptas —la lengua, la mandíbula y el brazo y la mano izquierdos—, estas fueron arrancadas del cuerpo y guardadas en relicarios distintos. Para esas reliquias se construyeron unos recipientes concretos, a menudo decorados con motivos con la forma de la parte del cuerpo en cuestión. Tumbas que habían estado escondidas durante mucho tiempo fueron exhumadas y expuestas, con los cadáveres colocados en criptas visibles a través de ventanas en el suelo.

Aunque la veneración por las reliquias por parte de la cristiandad empezó en el siglo III, la práctica se exacerbó durante la baja Edad Media. Por extraña que pueda resultar para la secular mente moderna, la teoría y las prácticas que rodean a las reliquias llevaron a cuestiones generales respecto a nuestra existencia material como seres humanos, y a los límites de nuestra capacidad de comprenderla en su totalidad. Como escribe la historiadora medieval Caroline Walker Bynum:

> *"Las estatuas transformadas, los cálices, las obleas, los paños, las reliquias e incluso los montículos de tierra a los que los fieles peregrinaban durante los siglos XIV y XV presentaban un desafío que era tanto teórico como práctico a una religión que mantenía que el mundo material fue creado por Dios y, por tanto, podría ser una manifestación de Él (...) Cómo se comportaba la materia, tanto de forma ordinaria como de forma milagrosa, al entrar en contacto con un Dios infinitamente poderoso y, en última instancia, incognoscible, fueron asuntos clave para la devoción y la teología"*[183].

La materia sagrada que estudia Bynum incluye *"estatuas animadas; hostias, paredes e imágenes sangrantes; polvo y paños sagrados, que en sí mismos mediaron en transformaciones posteriores"*[184], además de reliquias tradicionales (huesos o partes de los cuerpos de santos), reliquias de efluvio (material milagrosamente secretado por los cuerpos de los santos o por objetos santos), objetos sacramentales (incluyendo la eucaristía) y animistas imágenes de devoción como las estampas y los retablos.

Para Bynum, *"existía un entendimiento básico de la materia que subyacía tanto a las prácticas medievales como a los complicados y eruditos debates sobre las reliquias, los sacramentos y las* Dauerwunder*"*. Tales muestras de materia sagrada aludían tanto a la práctica como a la teoría; de hecho, en muchos de los ejemplos incluidos en el estudio, las practicas devotas que rodean a la materia sagrada tienen prioridad sobre los abstractos debates teológicos. Esta materia significa una comprensión premoderna de la materialidad que, a su vez, resulta destacablemente contemporánea: *"Al contrario de la tendencia moderna a establecer una distinción entre lo animal, lo vegetal y lo mineral, o entre lo animado y lo inanimado, los filósofos naturales de la Edad Media entendieron la materia como el* locus *de la generación y la corrupción"*[185]. De ahí que, para el grueso de los discursos sobre ella, *"la forma básica de describir la materia (...) fuera verla como algo orgánico, fértil y, en cierto sentido, vivo"*[186].

La materia es inestable, impredecible, innovadora y ambivalente, en especial en cuanto es aquello de lo que están compuestos nuestros cuerpos, que a menudo obedecen a una lógica oculta y propia, que siguen viviendo por partes, que siguen muriendo por partes. Quizá la variedad de "milagros" que pueblan el horror sobrenatural son, de algún modo, variaciones de la materia sagrada salvo que el mundo de los relatos de horror sobrenatural sea secular, uno en el que nadie cree, no sin "pruebas" empíricas. Y aun así, tienen lugar en el mundo una serie de irrupciones de la materia paradójica: de los muertos vivientes a o no muertos, de las metamorfosis humano-animal a las criaturas sin nombre, de los cuerpos resucitados a las partes corporales autónomas, de los objetos animados y ominosos a los libros secretos y malditos, de las Pasiones ateas del "splaterhorror" a las hipnóticas disipaciones del "horror cósmico". La materia comportándose de forma indiferente a los seres humanos autoconscientes que compone y descompone. Una materia impía...

Refiriéndose a la cabeza sagrada de Santa Catalina, consagrada por su maravillosa conservación en su esplendor gótico, Raimundo de Capua escribe: "empezó a construir en su mente una celda secreta que juró no abandonar por nada del mundo"[187].

Qualitas Occulta. Podemos hacer una lista, aunque parcial (siempre será parcial). Están *El libro de Azatoth*, el *Libro de Eibon*, el *Cthäat Aquadingen*, el *Cultes des Ghoules*, el *Masticatione Mortuorum in Tumulis*, *De Vermis Mysteriis*, el *Liber Ivonis*, las *Revelaciones de Glaaki*, el *Unaussprechlichen Kulten*, los *Manuscritos pnacóticos*, los *Manuscritos de Sigsand*, los *Fragmentos G'harne*, los *Fragmentos poacóticos* y, por supuesto, el *Necronomicon*. Esto es solo una breve muestra. Todos son libros reales, existentes en los relatos, en ocasiones interconectados, de autores como William Hope Hodgson, Robert Chambers, H.P. Lovecraft, Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Robert E. Howard, August Derleth, Brian Lumley, Robert Bloch, Lin Carter, Ramsey Campbell, T.E.D. Klein, Thomas Ligotti e incontables otros.

Fueron redactados por autores olvidados y oscuros, muchos de los cuales se volvieron locos o desaparecieron misteriosamente. Los mismos libros son difíciles de encontrar; si uno es lo suficientemente afortunado encontrará un polvoriento ejemplar de alguno de ellos en la biblioteca de la Universidad de Miskatonic (aunque lo más probable es que este se haya desvanecido de forma inquietante). Casi nunca se los menciona de manera casual (en plan "¿Qué estás leyendo estos días?" "Oh, nada, solo el *Necronomicon*"). Se los menciona —cuando son mencionados— con ominosa ceremonia. El temido *Necronomicon*, el innombrable *Libro de Eibon*, el blasfemo *De Vermis Mysterii*...

La idea de que una persona pueda ser conducida a la locura por un libro resulta fantasiosa, incluso absurda; especialmente hoy en día, cuando esos mismos libros parecen desvanecerse en el éter de la referencia sesgada. Estamos tan acostumbrados a la idea del consumo de libros por la información que contienen, que raramente tenemos en cuenta la posibilidad de que sea el libro el que nos consuma a nosotros. La obra de Thomas Frognall Dibdin The Bibliomania; or Book-Madness (1809) se sirve de diagnóstico casi médico para describir a individuos literalmente consumidos por los libros, obsesionados no solo con su contenido, sino con su materialidad: *"Se da, en primer lugar, una pasión por los ejemplares impresos; en segundo, por los ejemplares sin cortar; en tercero, por los ejemplares*

ilustrados; en cuarto, por los ejemplares únicos; en quinto, por los ejemplares impresos en pergamino; en sexto, por las primeras ediciones; en séptimo, por las ediciones verdaderas; y en octavo, por los manuscritos en letra gótica"[188].

En *Anatomy of Bibliomania* (1930), Holbrook Jackson va a un más lejos al delimitar la fina línea que separa el amor por los libros (bibliofilia) de los oscuros rincones de la locura por ellos (bibliomanía). La obsesión por poseer libros se convierte sutilmente en una obsesión por ser poseído por ellos. Jackson incluso habla de lo que sin duda resulta el pináculo de la bibliomanía: los "bibliófagos", aquellos tan consumidos por sus libros que llegan a comérselos, incorporándolos así a sus anatomías, suprimiendo la distinción entre lo literal y lo figurado, quizá deviniendo una "cosa" material e innombrable no muy distinta de aquella que puebla las páginas de esos libros prohibidos.

El sombrío y lúgubre *Songs from the Black Moon*, de Rasu-Yong Tugen, baronesa de Tristeombre. El frenético, estigmático y recientemente descubierto *Cantos for the Crestfallen*, de Pseudo-Leopardi. Los curiosos tomos de viscerales y geométricos "himnos flagelantes" escritos por Pir Iqbal el Empalado. Las plácidas aguas negras que recorren *Las vigilias de Bonaventura*...

Fantasmas (V)... frágiles y numinosos, sus tentáculos más largos que la noche...

Notas

Partes de este libro han aparecido previamente en las siguientes publicaciones: *And They Were Two In One and One In Two* (editado por Nicola Masciandaro y Eugene Thacker); *Angelaki; Beyond Biopolitics* (editado por Patricia Clough y Craig Willse) *Cabal and Other Annotations*, de Clive Barker (editado por Ed Keller, nicola Masciandaro y Eugene Thacker); *Collapse; The Phantasmagorical Imperative*, de D.P.Watt; *Incognetum Hactenus; Leper Creativity* (editado por Ed Keller, Nicola Masciandaro y Eugene Thacker); *Mute*; Terence Hannum – *Veils*; y conferencias impartidas en el CUNY Graduate Center, la universidad John Hopkins, la New School, SUNY-Stony Brook/AC Institute y la universidad de Nápoles. Mi agradecimiento a todos los implicados en la organización de esas publicaciones y eventos. Agradecimiento especial para Zero Books. Y gracias también a AR, AS, ELT, JA, MST, MT, NM, RB, SC, TG, TL y PM.

---

[1] Edgar Allan Poe, El gato negro (trad. Doris Rolfe; Anaya, 2001).

[2] H.P. Lovecraft, En la noche de los tiempos (trad. Francisco Torres Oliver. Incluido en Los mitos de Cthulhu; Alianza Editorial, 2008).

[3] Explicado en detalle en el largo ensayo El horror sobrenatural en la literatura (incluido en El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos -trad. Jose A. Álvaro Garrido; Edaf, 2002), en el que Lovecraft lo define con relación al miedo a lo desconocido y formula una genealogía de la literatura de terror que aún sigue resultando valiosa a día de hoy.

[4] Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica (trad. Silvia Delpy; de. Premia, 1981). Existe un gran corpus crítico sobre la noción de fantástico de Todorov, como Filosofía del terror o Paradojas del corazón (trad. Gerard Vilar; Antonio Machado Libros, 2005), de Noël Carroll, Rhetorics of Fantasy, de Farah Mendlesohn o The Fantastic in Literature, de Erick Rabkin, así como las obras de crítica literaria de Csicsery-Ronay Jr. (en especial su libro The Seven Beauties of Science Fiction) y las del estudioso de la ficción Weird S.T. Joshi (en especial sus libros The Weird Tale y The Modern Weird Tale). Una colección anterior, Literature of the Occult (editada por Peter Messent) también resulta relevante hoy en día.

[5] Ibid.

[6] Dante Alighieri, Carta a Cangrande della Scala (trad. Julián Barenstein; incluida en el número 10 (junio, 2018) de la revista Mutatis Mutandi: Revista internacional de filosofía). Dante prosigue, sirviéndose de una cita bíblica a modo de ejemplo: "Este modo de tratar los sentidos, para que se entienda mejor, se muestra, p.e., en los siguientes versículos: 'Al salir Israel de Egipto, la casa de Jacob de un pueblo bárbaro, Judea vino a ser su santuario, Israel su posesión'. Si, en efecto, nos atenemos a la sola letra, se nos significa la salida de los hijos de

Israel de Egipto en tiempos de Moisés; si a la alegoría, se nos significa nuestra redención realizada por Cristo; si al sentido moral, se nos significa la conversión del alma del luto y miseria del pecado al estado de gracia; si al anagógico, se nos significa la salida del alma santa de la esclavitud de esta corrupción a la libertad de la gloria eterna". Dante también trata la alegoría en una obra de crítica literaria conocida como Convivio (El banquete).

[7] *Ibid.*

[8] *Dante, Divina Comedia (trad. Luís Martínez de Merlo; Cátedra, 1999).*

[9] *Me limito a considerar los diagramas del averno de Dante como un todo. Existe, por supuesto, toda una tradición artística consistente en escenas individuales del Infierno que va de Boticelli a artistas contemporáneos como Wayne Balowe, pasando por Gustav Doré o Salvador Dalí.*

[10] *Existe, de hecho, un videojuego llamado Dante's Inferno, producido por EA y publicado en 2010. Sin embargo, este no es más que un shooter en primera persona (en realidad es un hack and slash en tercera persona; N. del T.) y una adaptación decepcionante del texto de Dante. En 1986 salió a la venta para Commodore 64 un juego del mismo título (este de exploración y aventura en la línea de The Legend of Zelda, producido por Denton Designs y publicado por Beyond, mucho más fiel al texto; N. del T.).*

[11] *En el libro VIII de Ética nicomáquea, Aristóteles divide el comportamiento erróneo en las tres categorías generales del apetito incontrolado, la perversión de estos y su uso fraudulento.*

[12] *Thomas Hobbes, Leviatán, o La invención moderna de la razón (trad. Antonio Escohotado; Editora Nacional, 1980).*

[13] *Platón, La República. Incluido en Obras Completas, Tomo VII (trad. Patricio de Azcárate; Medina y Navarro Editores, 1872).*

[14] *Pablo de Tarso, Primera epístola a los Corintios 12: 12-31. El texto continúa así: "Pero hay muchos miembros, y un solo cuerpo. El ojo no puede decir a la mano: «No te necesito». Ni tampoco la cabeza decir a los pies: «No los necesito». Aún más, las partes del cuerpo que parecen ser más débiles son las más necesarias, y a las que son menos honorables las tratamos con mayor respeto".*

[15] *Étienne Gilson, El espíritu de la filosofía medieval (trad. No especificada; Ediciones Rialp, 2009).*

[16] *Ernst H. Kantorowicz, Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval (trad. Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy; Ediciones Akal, 2012).*

[17] *Jaques Le Goff, ¿La cabeza o el corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media (trad. Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher). Incluido en Fragmentos para una historia del cuerpo humano; Ed. Taurus, 1992.*

[18] *Véase, por ejemplo, el libro XVIII de De Civitate dei, de San Agustín, y los capítulos I a III de De Regimine Principum, de Tomás de Aquino.*

[19] *Taubes recapitula las posiciones básicas de esos debates: la solución de representación (por la cual un solo gobernante secular es el representante de Dios en la tierra), la solución de soberanía dual (por la cual se plantea una estricta división entre la autoridad espiritual y la temporal) y la solución teocrática (por la cual la Iglesia obtiene la soberanía sin que medien poderes seculares o temporales).*

[20] *Carl Schmitt, Teología política (trad. Francisco Javier Conde y Jorge Navarro Pérez; ed. Trotta, 2009).*

[21] *Jacob Taubes, La teología política de Pablo (trad. Miguel García-Baró; ed. Trotta, 2007).*

[22] *Otto von Gierke, Natural Law and the Theory of Society (Lawbook Exchange Ltd., 2002).*

[23] *Otto von Gierke, Teorías políticas de la Edad Media (trad. Piedad García-Escudero; Centro de Estudios Constitucionales, 1995).*

[24] *Véase, por ejemplo, el Diálogo III.I.2 de Ockham.*

[25] *Hobbes, Leviatán.*

[26] *Platón, La República.*

[27] *Nicolás de Cusa, De concordantia catholica, o Sobre la unión de los cristianos (trad. Jose María de Alejandro Lueiro; Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1987).*

[28] *Destacan a este respecto las obras de Ed Cohen, Sander Gilman, Emily Martin y Laura Otis.*

[29] *A principios del siglo XXI se da una dinámica similar, si entendemos, según se lo denomina, al terrorismo como un síndrome "autoinmune" de la política. Los apuntes de Jacques Derrida al respecto de la condición "autoinmunitaria" de la seguridad aparecen en La filosofía en una época de terror: diálogos con Jürgen Habermas y Jaques Derrida, de Giovanna Borradori (trad. Juan José Botero y Luis Eduardo Hoyos; Taurus, 2004)*

[30] *El concepto de lo "necro" ha sido también teorizado por Nick Land en The Thirst for Annihilation (Routledge, 1992), por Reza Negarestani en "Death as Perversion: Openness and Germinal Death", aparecido en Ctheory (15 de octubre de 2013), y por Achille Mbembe en Necropolítica (trad. Elisabeth Falomir Archambault; Melusina, 2011). Mi uso del concepto aquí no deriva de la teoría contemporánea sino de la literatura: la tradición que va de los poetas mórbidos a la novela gótica del XVIII a la ficción sobre plagas, pasando por Boccaccio, Defoe, El último hombre de Mary Shelley, Albert Camus y Octavia Butler.*

[31] *De hecho, podemos, aunque sea de forma heurística, reorganizar la teoría política sobre el eje de la plaga, la pestilencia y la epidemia. El cuerpo político de la antigüedad (representado en la anatomización de Platón y el animismo de Aristóteles) puede entenderse en el contexto de la Plaga de Atenas (431 AdC) y el cerco de esta durante la guerra del Peloponeso. Mientras que el cuerpo político del medievo tardío (representado en origen por San Pablo y San Agustín, y formalizado por Tomás de Aquino) puede entenderse en conjunción con los brotes recurrentes de peste bubónica durante los siglos XIII y XIV (siendo el más devastador de ellos el de Peste Negra entre 1347 y 1351), así como al desorden social subsiguiente y la reestructuración a largo plazo de las relaciones de propiedad que le siguieron. Por último, el moderno cuerpo político (representado por la teoría del derecho natural) se entendería junto a la Gran Plaga de Londres (1665), que tuvo lugar en mitad de una guerra civil y reavivó el debate sobre la soberanía secular. Desde el privilegio que otorga el punto de vista contemporáneo, también podríamos comprobar las siguientes coincidencias: una combinación de teoría política, desorden civil o guerra, y un brote de enfermedad; el papel ambivalente de las redes de comunicaciones, transporte e intercambio de mercancías como constituyentes y, a la vez, disolventes de cuerpo político; ambas en combinación con un amplio espectro de respuestas políticas y teológicas a lo político; identificado como estado de emergencia; y el hecho de que, en esas circunstancias, el peligro es identificado como estado de emergencia; y el hecho de que, en esas circunstancias, el peligro es identificado como las "enfermedades" figuradas del cuerpo político se vuelve inseparable de las verdaderas enfermedades que se extienden por toda una población.*

[32] *Esto se presenta en las primeras conferencias incluidas en Seguridad, territorio y población: Curso del Collège de France (trad. Horacio Pons; Akal, 2008).*

[33] *Ibid.*

[34] *Ibid.*

[35] *Ibid.*

[36] *Es este caso, la multiplicidad no es la dialéctica platónica de lo "uno" y lo "múltiple" (en la cual "uno" siempre sale victorioso), ni tampoco la multiplicidad deleuziana-bergsoniana, que plantea una organización fuera de la relación Uno-Múltiple.*

[37] *La cuestión, pues, no es simplemente la "atomización" aristotélica-tomista, sino la "reanimación" lovecraftiana.*

[38] *Dante, Infierno.*

[39] *Entre ellos, los epicúreos, que cuestionaban la inmortalidad del alma, pero también los miembros de las facciones de los Güelfos y los Gibelinos, contemporáneos de Dante.*

[40] *Lo curioso es que Dante solo es capaz de expresar esto al dar la vuelta al cuerpo político, haciendo que parezca que de ese modo funciona de forma más eficiente que en las vagas topografías de los acantilados en el Purgatorio o la geometría celestial y abstracta en el Paraíso...*

[41] *Esta combinación —una intervención soberana-médica sobre los muertos, en el contexto del colonialismo— ha dado lugar a que en esas películas los muertos vivientes sean una amalgama de población colonizada y mano de obra esclava. A este respecto, muchos de los filmes de Fulci hacen referencia explícita a La isla del doctor Moreau. Al final de Zombi, por ejemplo, los muertos se levantan y se desplazan en masa desde el contexto aislado de la isla colonial hacia —¡ups! — la "civilización".*

[42] *Maurice Blanchot, La escritura del desastre (trad. Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo; Trotta, 2019).*

[43] *Hipotéticamente, los asuntos de salud pública en EEUU están más o menos separados de los militares: los CDC (Centers for Disease, Control and Prevention —Centros de control y prevención de enfermedades—) se especializan en los primeros, mientras que ramas del ejército como el USAMRIID (United States Army Medical Research Institute for Infectious Disease —Instituto estadounidense de investigación médica de enfermedades infecciosas—) se encargan de lo relacionado con la guerra química y biológica. La realidad de esto, por supuesto, es algo más compleja; en los EEUU, el término "biodefensa" se ha ampliado exponencialmente para incluir en él tanto los ataques bioterroristas como toda una nueva categorización de "enfermedades infecciosas emergentes".*

[44] *En los EEUU, el aluvión de medidas de biodefensa desarrollas tras el 11-S han modificado sustancialmente la base conceptual de las iniciativas de salud pública previas. Podemos apuntar unas cuantas: el Acta sobre Bioterrorismo ("Acta sobre la seguridad de la salud pública y preparación y respuesta ante el bioterrorismo de 2002"), que implica la regulación y la supervisión de la comida, el ganado y los microbios por parte de múltiples agencias; el Proyecto Bioshield (también de 2002), que pone en marcha una investigación en el sector farmacéutico con el objetivo de producir "contramedidas médicas", un "arsenal farmacéutico nacional" y un nuevo proceso "acelerado" de aprobación de vacunas por parte del FDA; el Programa de Biovigilancia (2003), que recoge iniciativas de vigilancia médica de los años 90 por parte de los CDC (como el BioWatch o el Sistema electrónico de vigilancia nacional de enfermedades)*

y apunta a un sistema de supervisión médica nacional en tiempo real. Avances como estos han contribuido en parte a la entrada de fondos federales para la investigación en biodefensa, y todo esto ha tenido lugar junto con una investigación (aún en curso) sobre el desarrollo secreto de armamento biológico por parte del ejército de los Estados Unidos, que incluye, entre otros presuntos programas, el de la construcción ad-hoc de laboratorios para armas de gérmenes y el desarrollo de ántrax para uso armamentístico y resistente a los antibióticos. La actual preocupación por las pandemias de gripe ha obligado a que el Departamento de Salud y Servicios Humanos de los EEUU plantee hipotéticos escenarios apocalípticos en su "Plan estratégico sobre la pandemia de gripe" de 2005.

[45] *Isidore Ducasse, Conde de Lautrémont, Los cantos de Maldoror (trad. Luis Manuel Pérez-Boitel, Ediciones Sed de Belleza, 2006).*

[46] *Ibid.*

[47] *Publicada originalmente en el número 5 de La Jeunesse (Septiembre de 1868).*

[48] *Antonin Artaud, Carta sobre Lautréamont (trad. Martín Abadía;); aparecida originalmente en el número 275 de Cahier du Sud.*

[49] *Mario Praz, The Romantic Agony (Meridian, 1963).*

[50] *Conde de Lautréamont, Obra completa (trad. Manuel Álvarez Ortega; Akal, 1988).*

[51] *Peter Nesselroth, Lautréamont's Imaginery: A Stylistic Approach (Droz, 1969). Este es también el enfoque adoptado por los trabajos relacionados con la revista Tel Quel, el más notable ejemplo de los cuales es Revolution in Poetic Language, de Julia Kristeva.*

[52] *Alex de Jonge, Nightmare Culture: Lautréamont and "Les Chants de Maldoror" (St. Martin's, 1973).*

[53] *Ibid.*

[54] *Alain Paris, "Le Bestiare des Chants de Maldoror", incluido en Quatre Lectures de Lautréamont (Nizet, 1972).*

[55] *Gaston Bachelard, Lautréamont (trad. Angelina Martín del Campo; Fondo de Cultura Económica, 1985).*

[56] *Ibid.*

[57] *Ibid.*

[58] *Ibid.*

[59] *Ibid.*

[60] *Ibid.*

[61] *Ibid.*

[62] *Lautréamont no es el primero en sugerir esa intersección; esta puede encontrarse en los primeros bestiarios y teratologías modernos, en los que los lenguajes de la ciencia y la fábula se entremezclan. Más importante aún resulta el hecho de que sea algo adoptado por la teoría contemporánea, en el análisis que Deleuze y Guattari hacen de la animalidad en Kafka, y en la noción de "animetáfora" que Akira Lippit desarrolla en su libro Electric Animal.*

[63] *Gaston Bachelard, Lautréamont.*

[64] *Aristóteles, Acerca del alma (trad. Tomás Calvo Martínez; Gredos, 2014).*

[65] *Ibid.*

[66] *Gaston Bachelard, Lautréamont.*

[67] Ibid.

[68] Liliane Durand-Dessert, La Guerre Sainte: Lautréamont et Isidore Ducasse (Presses Universitaires de Nancy, 1991).

[69] Gaston Bachelard, Lautréamont. La parte más débil de análisis como el de Bachelard —y el suyo no es el único estudio sobre Maldoror que cae en esa trampa— es el rechazo a aceptar plenamente el anti-humanismo que asola la obra. En última instancia, para Bachelard, la animalidad es considerada un testimonio de alguna clase de capacidad sobrehumana para la imaginación y las poéticas de la forma, incluso cuando el texto se rebela violentamente contra lo humano. Para él, la animalidad está relacionada con la poiesis, la creación de nuevas formas, lo que llama "una poesía del proyecto" o simplemente "imaginación abierta". Las sucesivas, incesantes y agresivas transformaciones en el libro son vistas como un indicador de cómo lo humano va más allá de lo animal y luego más allá de ello mismo. Dice Bachelard que "El hombre aparece entonces como una suma de posibilidades vitales, como un superanimal; toda la animalidad está a su disposición". De hecho, gran parte de los estudios clásicos sobre Maldoror pretenden restablecer ese anti-humanismo en forma de humanismo romántico renovado que otorga valor a capacidades vagas y específicamente humanas como la "imaginación poética" y demás. Si bien podemos estar de acuerdo con los intentos de Bachelard por llevar la animalidad más allá de "lo animal", no queda claro cómo ese "pensamiento firmemente desanimalizado" evita simplemente resituar lo humano en lo alto de la pirámide. E incluso si entendemos que Bachelard se refiere a la "imaginación" en un sentido ampliamente no humano, no aclara por qué un texto explícitamente poético, perteneciente a una cultura explícitamente humana, debería ser la representación de esa imaginación abierta. ¿Por qué no, por ejemplo, afirmar que la metamorfosis y morfologías generativas de la naturaleza misma son ejemplos verdaderos de esa imaginación? Parece extraño que un texto que se posiciona de forma tan virulenta contra la humanidad se tenga por el pináculo del logro imaginativo, humano o de cualquier otra clase. Para muchos de los estudiosos de Maldoror, el anti-humanismo y la animalidad coexisten en una relación difícil. El anti-humanismo conduce, en última instancia, a un renovado humanismo de la imaginación, una nueva elevación de humano por encima de lo animal. Por tanto, la animalidad es absorbida por la humanidad (aunque una humanidad de la imaginación y no de la razón). Esa visión de la obra es, en realidad, un sacrificio poético de la animalidad en favor de una humanidad renovada.

[70] Pseudo-Dionisio Aeropagita, Obras completas (trad. Hipólito Cid Blanco; Biblioteca de autores cristianos, 2007).

[71] Aunque el término anamorfosis posee un doble significado —en la historia del arte describe una ilusión visual y en la biología el desarrollo embrionario de formas de vida—, bago uso de él para describir una rotura de la forma y de la capacidad de formar. Por tanto, ana-morfosis es, en este caso, una superposición literal de la forma negativa (ana-, "reversión", "de nuevo") sobre la forma existente (morphç, "forma").

[72] Isidore Ducasse, Conde de Lautrémont, Los cantos de Maldoror.

[73] Ibid.

[74] La apropiación de este fragmento está señalada en el aún útil artículo de Maurice Viroux Lautréamont et le Dr. Chenu" (publicado en el Mercure de France en 1952), en el que este le sigue el rastro hasta un fragmento casi literal en volumen Oiseaux de la Encyclopédie.

[75] Alain Paris, "Le Bestiare des Chants de Maldoror".

[76] Gaston Bachelard, Lautréamont.

[77] François Laruelle, "A Summary of Non-philosophy", incluido en el número 8 de Pli: The Warwick Journal of Philosophy (1999).

[78] Giles Deleuze, Crítica y clínica (trad. Thomas Kauf; Anagrama, 2006).

[79] Ibid.

[80] Tomo prestada la fórmula a Laruelle. En su libro Mystique non-philosophique à l'usage des contemporains, trata el tipo de misticismo inmanente representado en la obra de Eckhart, al que describe como "Vécusans-Vie" (vivido-sin-vida).

[81] Gaston Bachelard, Lautréamont.

[82] Georges Bataille, Teoría de la religión (trad. Fernando Savater; Taurus, 1991).

[83] Si bien el comer, en las películas de terror, empieza por la discontinuidad de los seres humanos alimentándose, también puede abrirse a la continuidad ambigua de la animalidad, en la que el que come y el que es comido existen, como señala Bataille, "como agua en el agua". Lo comido y lo muerto van de la mano en aquellas películas de terror sobre tumbas y entierros. Esto es evidente en filmes expresionistas como Las tres luces, de Fritz Lang (1921), de terror artístico como La bruja vampiro, de Carl Theodor Dreyer (1932), y clásicos de Hollywood como Isle of the Dead. Existe también una larga tradición de películas de terror que no representan el recordatorio viviente de la muerte sino a los muertos regresando a la vida. Tenga lugar esto en el plano de lo individual, como en Yo anduve con un zombie (1943), en el plano de lo colectivo, como en La rebelión de los zombies (1936), a través de la magia, como en La maldición de los zombies (1966), o a través de la ciencia, como en La maldición de Frankenstein (1957), la transformación de la vida en muerte implica una mínima continuidad material que no es vida ni muerte pero atraviesa a ambas.

[84] Georges Bataille, Teoría de la religión.

[85] Ibid.

[86] Ibid.

[87] Hagiografías medievales como La leyenda dorada dan cuenta de los cefalóforos. Para un listado actual en relación a las películas de terror, véase el estudio de Nicola Masciandaro "Decapitaing Cinema", incluido en And They Were Two In One and One In Two (Schism, 2014).

[88] Margheriti, que en ocasiones dirigió con el seudónimo Anthony Dawson, fue el autor de otros clásicos menores como Drácula en el castillo de la sangre, Apocalipsis caníbal y el documental Mondo Inferno.

[89] Lafcadio Hearn, La reconciliación, incluido en Kwaidan: cuentos fantásticos del Japón (trad. Pablo Inestal; Alianza Editorial, 2007).

[90] Otra película que cabe mencionar es el cortometraje de John Carpenter titulado The Hair (incluido en la edición especial en vídeo, de 1993, de Bolsa de cadáveres), en la que un hombre que se está quedando calvo recibe un trasplante de pelo y luego descubre que el secreto de ese procedimiento milagroso consiste en unos microscópicos gusanos que crecen en su cuero cabelludo.

[91] Platón, Obras Completas.

[92] Blaise Pascal, Pensamientos (trad. Carlos Pujol; Tellus, 2014).

[93] Sobre este, véase mi texto "Dark Media" en Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation, junto a Alexander Galloway y McKenzie Wark (University of Chicago Press, 2014).

[94] *Algernon Blackwood, Los sauces (trad. Óscar Mariscal; Hermida Editores, 2017).*

[95] *Ibid.*

[96] *Ibid.*

[97] *H.P. Lovecraft, En las montañas de la locura (trad. Fernando Calleja; Alianza, 1981).*

[98] *Ibid.*

[99] *Ibid.*

[100] *Immanuel Kant, Crítica del juicio (trad. Alejo García Moreno y Juan Ruvira; Biblioteca Virtual Universal, 2003).*

[101] *Ibid.*

[102] *Ibid. Al respecto de la idea de infinidad como ejemplo de lo sublime, Kant afirma que "el punto de capital importancia es que la mera habilidad de pensarla siquiera como un todo indica una facultad de la mente que trasciende cualquier capacidad del sentido".*

[103] *H.P. Lovecraft, El horror sobrenatural en la literatura.*

[104] *Ibid.*

[105] *Ibid.*

[106] *Ibid.*

[107] *H.P. Lovecraft, Carta a Farnsworth Wright (5 de julio de 1927). Incluida en La vida privada de H.P. Lovecraft: Miscelánea 1 (trad. Francisco Arellano; La biblioteca del laberinto, 2017).*

[108] *Carta a James Ferdinand Morton (30 de octubre de 1929).*

[109] *Para un análisis en mayor profundidad de los elementos de "horror" en el misticismo de la oscuridad, véase el segundo volumen de esta serie, Rutilante cadáver especulativo.*

[110] *Pseudo Dionisio Aeropagita, Teología mística (trad. Teodoro H. Martín; Biblioteca de autores cristianos, 1990).*

[111] *Curiosamente, en el horror sobrenatural encontramos el pasaje no filosófico de lo trascendental (la condición de conocimiento de la filosofía) a lo trascendente (el límite no filosófico de todo conocimiento y experiencia). Pero esa trascendencia horrísona es vacía e inmanente, un oscuro abismo ininteligible que es lo inhumano.*

[112] *Junichirô Tanizaki, El elogio de la sombra (trad. Julia Escobar; Siruela, 2008).*

[113] *Ibid.*

[114] *Fyodor Sologub, Light and Shadow, incluido en The Dedalus Book of Russian Decadence (Dedalus, 2007).*

[115] *Ibid.*

[116] *Ibid.*

[117] *Ibid.*

[118] *Thomas Ligotti, La sombra, la oscuridad. Incluido en Teatro Grottesco (trad. Marta Lila Murillo; Valdemar, 2016).*

[119] *Ibid.*

[120] *Ibid.*

[121] *Ibid.*

[122] *Victor Stoichita, Breve historia de la sombra (trad. Anna María Coderch; Siruela 1999).*

- TENTÁCULOS MÁS LARGOS QUE LA NOCHE -

[123] *Ibid.*

[124] *Inmanuel Kant, Cómo orientarse en el pensamiento (trad. Carlos Correas; Editorial Leviatán, 1982).*

[125] *"The Dark", Lights Out!, emitido el 29 de diciembre de 1937. Disponible aquí: http://archive.org.*

[126] *Ya se habló de Uzumaki en el primer volumen, "En el polvo de este planeta".*

[127] *Junji Ito, Uzumaki (trad. Daruma Serveis Lingüístics; Planeta Cómic, 2017).*

[128] *Ibid.*

[129] *H. P. Lovecraft, Lo innombrable (trad. José A. Álvaro Garrido; Edaf, 2004).*

[130] *Iain Hamilton Grant, Philosophies of Nature After Schelling (Continuum, 2006). Para un análisis de la conexiones entre la filosofía de Schelling y la ciencia ficción y el horror modernos, véase On an Ungrounded Earth: Towards a New Geophilosophy, de Ben Woodard (Punctum, 2013).*

[131] *Ibid.*

[132] *Algernon Blackwood, El hombre al que amaban los árboles. Incluido en Culto secreto y otros relatos (trad. Borja García Bercero; Alianza, 2000).*

[133] *Ibid.*

[134] *Kyôka Izumi, El santo del monte Koya. Incluido en El santo del monte Koya y otros relatos (trad. Susana Hayashi; Satori Ediciones, 2011).*

[135] *Ibid.*

[136] *Caitlín R. Kiernan, In the Water Works (Birmingham, Alabama 1888). Incluido en Tales of Pain and Wonder (Meisha Merlin Publishing, 2001).*

[137] *Ibid.*

[138] *Ibid.*

[139] *Charles Fort, El libro de los condenados (trad. Domingo Santos; Rumeu, 1970).*

[140] *Ibid.*

[141] *Ibid.*

[142] *Ibid.*

[143] *China Miéville, Kraken (trad. Beatriz Ruiz Jara; La Factoría de Ideas, 2013).*

[144] *Ibid.*

[145] *Ibid. El fragmento es una adaptación del tratado teratológico del siglo XV Crinis Abyssi, de Rondelet.*

[146] *Ibid.*

[147] *Ambroise Paré, Monstruos y prodigios (trad. Ignacio Malaxecheverría; Siruela, 1993).*

[148] *Vilém Flusser, Vampyroteuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste (University of Minnesota Press, 2012).*

[149] *Ibid.*

[150] *Ibid.*

[151] *H.P. Lovecraft, Dagón (trad. Jose A. Álvaro Garrido; Edaf, 2003).*

[152] *Ibid.*

[153] *Ibid.*

[154] *Thomas Ligotti, La conspiración contra la especie humana (trad. Juan Antonio Santos; Valdemar, 2015).*

[155] *Ibid.*

[156] *Ibid.*

[157] *Para saber más sobre la noción de horror conceptual, véase Collapse, Volume IV (2008): http://www.urbanomic.com/pub_collapse4.php.*

[158] *Thomas Ligotti, La conspiración contra la especie humana.*

[159] *Ibid.*

[160] *Ibid.*

[161] *Ibid.*

[162] *También incluiríamos en esta lista de "pesimistas de autoayuda" el Perros de paja de John Gray, una provocación por el mero hecho de provocar; el conservador y anodino Usos del pesimismo, de Roger Scruton; y el ingenuo y paternalista Religión para ateos, de Alain de Botton; los cuales abogan por un sano efecto secundario del pensamiento pesimista.*

[163] *Thomas Ligotti, La conspiración contra la especie humana.*

[164] *Ibid.*

[165] *Ibid.*

[166] *Resulta tentador etiquetar a otros con ese pesimismo extático, aunque estos probablemente rechacen la etiqueta: Ray Brassier, autor del prólogo a la edición original de La conspiración y cuya obra (por ejemplo, Nihil desencadenado) se implica en la filosofía de la ciencia de un modo peculiar; Reza Negarestani, cuya obra (por ejemplo, The Non-Trivial Goat) traza un camino entre el horror y las matemáticas; y mi propia escritura reciente (Cosmic Pessimism), que cada vez tiende más al aforismo y lo fragmentario.*

[167] *Thomas Ligotti, Los maestros de muñecas. Incluido en Noctuario (trad. Marta Lita Murillo; Valdemar, 2012).*

[168] *Guiberto de Nogent, A Monk's Confession (Penn State University Press, 2006).*

[169] *Immanuel Kant, Crítica del juicio.*

[170] *Ibid.*

[171] *Ibid.*

[172] *Ibid.*

[173] *Ibid.*

[174] *Ibid.*

[175] *Rudolf Otto, Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios (trad. Fernando Vela; Alianza, 1996).*

[176] *Devendra Varma, The Gothic Flame (Russell & Russell, 1957).*

[177] *Ibid.*

[178] *S.L. Varnado, Haunted Presence: The Numinous in Gothic Fiction (University of Alabama Press, 1987).*

[179] *Denys Turner, The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism (Cambridge University Press, 1999).*

[180] *Ibid.*

[181] *Suzanne Guerlac, The Impersonal Sublime: Hugo, Baudelaire, Lautréamont (Stanford University Press, 1990).*

[182] *Immanuel Kant, Crítica de la razón pura (trad. Manuel García Morente; Tecnos, 2002).*

[183] *Caroline Walker Bynum, Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe (Zone, 2011).*

[184] *Ibid.*

[185] *Ibid.*

[186] *Ibid.*

[187] *Raimundo de Capua, The Life of St.Catherine of Siena (Harvill Press, 1960).*

[188] *Thomas Frognall Dibdin, The Bibliomania; or, Book-Madness; Cointaining Some Account of the History, Symptoms, and Cure of this Fatal Disease (Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1809).*